فلسفة الالتزام في النقد الأدبي

دكتور
رجاء عيد
أستاذ البلاغة والنقد
وعميد كلية الآداب - جامعة بنها

١٩٨٨

الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية
جلال حزى وشركاه

فلسفة الالتـــــــزام
فى النقـــد الادبى

تمهيد

من الممكن ملاحظة مدى التغيير الذى طرأ على المنحنى الفنى فى الانتاج الادبى ، بعد أن كان نغما مكرورا على الصور الذهنية والمخدرة بالموسيقا التى تدفعه الى الضبابية ، فبسبب كثير من التحولات التى مر بها المجتمع تخلص من حالة الطرب والخدر والهروبية والاسترخاء فى ظلال التهويمات المجنحة بعد أن كان يعمد الى الامساك بلحظة هاربة من لحظات الانفعال يعمل على عزلها عن كل ما يحيط بها من تفاعلات ليعيد صقلها وتصنيعها وتنميقها .

ثم حدثت تلك التغيرات الضخمة التى كانت من آثار الحرب الثانية وفواجعها الطاحنة التى زلزلت كثيرا من القيم وحولتها الى أنقاض .

وبعد المعاناة الجماعية لمشكلات العصر وتفسخاته ، قامت معايير جديدة أدت الى الالتصاق الواعى المتعاطف بين الذات وسواها ، وتأكدت أمام الفن بداهة الوشائج النابضة بينه وبين بيئته وقومه .

.. تحول الفن من مزج الوان ، وتحوير أصباغ الى النزوع نحو المجتمع واحساسات العصر مع الكف عن محاولة التزويق والتصنيع واقتناص الطرب النغمى للكلمات والكف عن اللعب على حبال المعانى أو على حبال الالفاظ .

فالشعر والمسرح والرواية أصبحت شديدة الالتصاق بالمجتمع سريعة الحساسية لقضاياه .

فالتجربة الحضارية والاحساس الدافق وحتمية المشاركة جعلت

الفنان يتصدى لمشاعر القلق والظلم والتمزق وغيره مما اصبح سمة عصرنا . وهو مع ذلك وفى كل ذلك لا يتمثل ذاته بقدر ما يتمثل ذوات الآخرين الملتصقين بلحمه وعظمه وهو يضمد جراح الانسانية التى تبتلع المشكلات ماضيهما وحاضرها ، وتكاد تستعد لالتهام مستقبلها وهو فى المخاض .

ونحن فى ذلك لا نعنى الانحناء الوثنى للموضوع حيث تتركز حصيلة المعاناة والمشاركة ، وانما نعنى قدرة الفنان على النفاذ من خلال موضوعه الى وجدان الانسانية والذود عنها مع نفاذ ذلك التصوير الى الانعتاق داخل حالة من الذهول الواعى وغير الواعى ليوقد سعير التعاطف اللاهب مع قومه .

وليس معنى ذلك ان نسمح له بالسقوط فى مهاوى السطحية والذهنية المباشرة او السردية المنطفئة او اشعال النار والتفرج عليهما بل يجب ان يكتوى بها ويكوينا فى اللحظة نفسها .

فلا يمكن أن نسمح له باستغلال الموضوع ليحوله الى مجرد حادثة أو سرد ، وانما يجب أن يضع فى حسبانه النواحى الفنية والجمالية ، فهو يعبر باخلاص عن منعطفات الانسان غائرا فى سويداء المجتمع موحدا بين ذاته وذوات الآخرين .

فالفن يستطيع تخصيب الكلمة لتبلغ نماءها فى حقل المجتمع ، معتمدا على الاحاطة باختلاجات الوجدان الجماعى ، وهو يجعلها تتسرب داخل أسوار الذهول الفنى محافظة على وعيها وتحديقها نحو قضايا العصر .

وعن طريق الاتحاد والتمازج بين الاحساسات الفردية للفنان والاحساسات الجماعية يتم استكشاف العلاقات المتداخلة والمترابطة لتنطلق فى فيض انسانى تتوحد فيه أعماق الفنان وأعماق الاخرين فى لحظة زمنية حيث يتوالى انهمار صوره الواعية للاشياء عن طريق تجسيدها وصقلها وربطها بالخط الفنى .

ان الفن الجدير باسمه هو ما كان مرآة للعصر وترجمانا لظروفه ، وفى هذه الثقافات التى تمد جذورها عبر خطى التطور الفكرى ينسج الفن

خيوطه ليصوغها ثوبا حضاريا يغطى جسد أمته بالملاءمة بينه وبين قضاياها .

فلم يعد يحفل بالرنين اللفظى أو الخطابية ذات الضجيج الفخم المعتمد على اثارة المشاعر الرنانة الباهتة ، بل أضحى انصهارا فى بوتقة الوعى منبثقا من خضم هدير حياتنا .

ومع اعتقادنا بأن فلسفة الالتزام نتاج عصرنا الحديث ، وهذا المصطلح الذى يتميز بالحداثة يرتبط فى الوقت نفسه بتغير النظرة نحو مفهوم الادب والفن والعلاقة بينه وبين الحياة كما قال كوليردج الادب نقد للحيـاة فان الفنان والاديب فى معاناته لتجربته وادراكه لدقائقها انما يقف على العناصر الجوهرية فى معنى الحيـاة ، وفى استكشاف الخبرات التى تضيف ثراء لخبراتنا .

فنتيجة لهذا الاحتكاك بين الفنان والحياة واحساسه بخطورة الكلمة، وارتباط أدبه بمجتمعه وقضاياه ، فان وجدانه يكون دائما فى حالة معـاناة دائمة لمشكلات قومه ، وهو يقدم مشاركته الفعـالة وفقا للاطار الثقـافى والحضارى .

وفى الوقت نفسه فاننا نؤكد ان انهماك الفنان فى ملاحظة قضـايا مجتمعه لا يعنى الغفلة عن القضايا الانسانية العامة التى تتعدى حـدود المكان ، وتند كذلك عن الزمان ، فانه اذا استطاع النظر الى هذه القضايا واحسها من خلال وجـدانه الانســانى فانه يكون قد حقق قدرا كبيرا من النجاح .

فليس معنى ما تقدم أنه ينبغى على الفنان أن يفقد تماسكه فى تيـار المشكلات العارضة والمسائل العابرة ، بل أنه يتناول القضايا المصيرية أو القضايا ذات المنحنى الاجتماعى الذى يؤثر فى حياة قومه ومع ذلك فنحن لا ننفى أن كثيرا من الموضـوعات البسيطة الدلالة قد يرتفع الفنـان بها ، ويطورها الى صورة أسمى مستواها بها فى قضيته .

فهناك تعاقد ضميرى – ان صح التعبير – بين الفنان ومجتمعه يوثق

حيويه نبض العلاقة بينهما وتفاعلها . وقومه اذ اعطوه هذه الثقة الكاملة فانه لا يكذب أهله .

وهو اذ يفعل ذلك يقوم بعملية التحام او اقتحام بين عقيدته وعقيدة مجتمعه فيما يمكن أن نسميه الحبل المشدود واصلاً فيه طرفه بذاته وطرفه الآخر بذوات الآخرين بحيث يتم الموقف من خلال ممارسته الشخصية عن طريق الالتزام وليس عن طريق الالزام .

ونحن — فى نهاية الامر — نعتقد أن الفنان حين يلتزم بموقف معين تجاه الاشياء ويعبر عنه لا يفقد ذلك شيئا من نضارة الفن أو أهميته او يقلل من تأثيره ، فنحن نقوم بعملية تحليل لهذا العمل فى لحظات تلقيه ونضعه داخل اطاره الثقافى او الحضارى او الاجتماعى .

وليس هناك — فى رأينا — ما يمنع من قيام الفن بتشكيل عقيدة من العقائد او تاييد منحنى فكرى أو شجب سواه ما دام حاملا لكل مكثفاته الفنية ووسائله التعبيرية بواسطة العوامل المثيرة لهذا الشعور عن طريق تجميع الخبرات المتعددة وتركيزها وبلورتها فى العمل الفنى .

ومن ناحية أخرى فان الفكرة التى تستهوى الفنان أو يتأثر بها لا تبقى — فى الفن — منعزلة عن الخيال فهو يضمها فى وشيجة من العاطفة والفكرة معيدا تشكيلها فى اطارها الفنى حيث تتحول الفكرة من التجريد الى التخصيص .

ومما هو جدير بالنظر أنّ الآمدى — وهو صاحب الذوق الفنى — كان لا يخفى اعجابه «بالمعنى» أو ما نستطيع إن نسميه «بالفكرة» التى يكتنها الشاعر — فتراه يذكر الذين مدحوا أبا تمّام لاهتمامه بالمعنى ، ويرى أنّ ذلك فضل لا ينكر لأبى تمام ، وأن من فضله أيضا ان «معانيه» تحتفظ بدلالتها فيقول : « ان اهتمامه بمعانيه أكثر من اهتمامه بتقويم الفاظه مع كثرة غرامه بالطباق والتجنيس والمماثلة ، وانه اذا لاح له المعنى اخرجه باى لفظ أستوى من ضعيف أو قوى » ، ثم يعقب على ذلك قائلا : واذا كان هذا هكذا فقد سلموا له الشىء الذى هو ضالة

الشعراء وطلبتهم ، وهو لطيف المعاني ، وبهذه الخلة دون ما سواها فضل امرؤ القيس ، لان الذي في شعره من رقيق المعاني وبديع الوصف ولطيف التشبيه وبديع الحكمة فوق ما استعار من سائر الشعراء من الجاهلية والاسلام حتى أنه لا تكاد تخلو من أن تشتمل من ذلك على نوع من الانواع ، ولولا لطيف المعاني واجتهاد امرىء القيس فيها واقباله عليها لما تقدم على غيره» «الموازنة ص ٣٨٩ — ٣٩١» .

الفصل الأول

الفن بين الالهام والصنعة

كان مجال الادب الى القرن السابع عشر هو الفروسية ، والحب المتسامى ، وعالم الطبيعة والمرأة ، يدور فى دائرة مغلقة ، تصويرها هادىء أو عنيف للعواطف .

فاذا جاء القرن الثامن عشر حدث تحول فى منحنى الطريق وانتصبت علامة عليه ، فقد خف سلطان الكنيسة ، وذهبت الملكية ، وضاع سلطانها ؟ وتحول الادباء من البلاط الملكى الى «الصالونات» والمقاهى المتناثرة مع التأثر الروحى بالادب اليونانى واللاتينى .

وبدأت روح من النقد تسرى الى كيان الادب وتحول الامر من اعتبار الحديث عن الطبقات الفقيرة جريمة يرتكبها الفنان الى انتصار الطبقات الفقيرة واصبح هناك تميز بين المضمون والصورة «الذى شطر فلاسفة الفن فى القرن التاسع عشر الى مدرستين . مدرسة المضمون . ومدرسة الصورة . فقد تساءلوا هل يقوم الفن على المضمون وحده أم على الصورة وحدها أم على المضمون والصورة معا ؟

اما بعضهم فقد ذهبوا الى أن الفن كله مضمون ؛ وحددوا هذا المضمون تارة بما يلذ وتارة بما يتفق مع الاخلاق ، وتارة بما يسمو بالانسان الى سموات الفلسفة والدين ... وأجاب آخرون : بل ليس للمضمون كبير قيمة فما هو الا كحمالة تعلق عليها الصور الجميلة التى تبتدعها العبقرية

الفنية . وتودع منها الوحدة والانسجام والتناظر(١) .

ومن المعروف أن هناك نظريات مختلفة تفسر العمل الفنى فمنها ما يراه لذة ، ومنها ما يراه معرفة ، ومنها ما يراه تنفسيا.كما سنعرض لهذه النظريات بقدر تماسها أو تداخلها بموضوعنا، وان كنا نبدأ قائلين انعيب هذه النظريات أنها تقيم حوائل بينها وبين ما عداها من النظريات بالرغم من أنه من الممكن توافر كثير منها فى العمل الفنى الواحد .

ومن الملاحظ ان أصحاب النظريات المختلفة يحاولون تفسير النظرية على حسب معتقدهم ويحورون فى الحلول النظرى ليطابق ما يريدون ، ولنؤكد ذلك مثلا نرى آراء أفلاطون يأخذها الرومانتيكيون ليخلصوا منها الى ما يريدون من عزل الفن عن أية قيود ويتكئون على فكرة الالهام لتكون الحجة التى يرتكزون عليها .

نرى أفلاطون قد أعطى الفن نزعة مثالية حين يقول فى محاورة «أيون» ان شعراء الملاحم الممتازين جميعا لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن ولكن عن الهام روحى الهى ، ويرى الشاعر كائنا أثيريا ، وأن الشعر مجرد تقليد للمثال الذى يتصف بالكمال المطلق . فأفلاطون كان مثاليا تجريديا فى تفسيره للمفهوم الجمالى .

وانطلق الرومانتيكيون من معتقد أفلاطون ليفسروا الفن على حسب نظرتهم الى أدب منطلق بلا قيود . كذلك قد كان لربط أفلاطون بين الشعر والمرآة حين جعله ظلا أو عاكسا لفكرة المثال طريقا ليفسر كل فريق رأى أفلاطون على حسب مذهبه .

فالواقعيون يرون الشعر مرآة للطبيعة ثم يتصورون الطبيعة فى صورة منتخبة منتقاة ووصلوا من هذه الى فكرة المائية وفى الوقت نفسه نجد الرومانتيكيين يفسرون الاختيار بالمثالية ويتخذون من موقفه من فكرة الجمال المطلق دعامة لآرائهم ويتركون فى الوقت نفسه ما دعا اليه أفلاطون من اهتمام بالمضمون الاجتماعى للفن .

---

(١) المجمل فى فلسفة الفن . ترجمة سامى الدروبى ص ٥١ .

يذكر افلاطون فى جمهوريته «الشـــاعر» قائلا «وسنخبره الا احد فى مدينتنا مثله ولن يكون وسنمسحه بالمرو ونضع التاج على مفرقه ونرسـله الى مدينة أخرى اما نحن فسنظل نستخدم لاجل مصلحتنا شاعرا وقصاصا اخف شعرا .واقل امتاعا شاعرا يحكي لنا حديث الانسان الخير»(١) .

فهو لا يبيح الشعر فى دولته اباحة مطلقة بل يقيـدها بان تكون ذلك الشعر الذى ينشد فى الدولة هو الذى ينشد ــ على حد قوله ــ فى تسبيح الله وتحميده وفى مدح الصلاح وفى التعرف على الحقيقة .

لقد راى افلاطون فى نظرته الى الوجود انه ينقسم الى ثلاث دوائر :

١ ــ دائرة المثل وتتكون من المدركات العقلية .

٢ ــ دائرة المحسوس وكل ما فيها تقليد للعالم الاول وهو تقليد باهت ناقص .

٣ ــ دائرة الفنون وهو صورة باهتة للدائرة الثانيـة اى انه أبعـد الفن عن العالم الاول والعالم الثانى .

وعلى هذا المعتقد فالفن بعيد من الحقيقة بمقدار بعده عن الدائرتين الاولى والثانية ــ وينتج من ذلك عدم فائدته لانه لا يعمـل من اجل تثبيته الفضائل(٢) .

ويرى افلاطون ان الجمال والصلاح متحـدان ولذلك فهو يقف ضـد التراجيديا والملحمة والشعر الا ما كان خاصا بالآلهة ..

ومن المعروف أن افلاطون قد نفى هوميروس من جمهوريتـه لانه قد حدد معالم الفن بمقدار قيمته الاجتماعية وقد ذكر فى كتـابة القوانين «أن الفن يساهم فى تكوين المواطنين ويقوى المجتمع وان الفن يقوى ما بينهم من روابط ، ولذلك فانه من الواجب ان ترتبط الثقـافة الفنيـة بالحـاجات الاجتماعية» .

---

(١) فن الشعر احسان عباس دار بيروت ١٩٦٩ ص ١٦٣ .

(٢) د. بدوى طبانه ــ النقد الادبى عند اليونان ص ٥٦ .

بل ان افلاطون يصل الى حد طلب سيطرة الدولة على الانتاج الفنى الاولا فرق فى ذلك بين ما الفه كبار الشعراء من امثال هوميروس وهسيودوس وما الفه غيرهم من هم دونهم ـ وعلى هذا يرى القاء الابيات التى تحمل على الضعف والتخاذل وحذفها من الاشعار التى تروى»(١) .

فافلاطون يرى أن الفنان لا يرى الفواصل بين الحق والباطل ، ولذلك فلا محل لبقائه فى المجتمع ، والافضل الاكتفاء بالعلم والخلق ولا داعى للشعر ، وهو يفرض على الفن ان يتبع السياسة ، وأن يخضع للدولة وقوانينها ، فالفن فى رأى هذا الفيلسوف عميق الاثر فى حياة الناس ، ولو لم يكن كذلك لما حفل به واغضى عنه ، واثره العميق انما هو فى تكوينه لعادات شعورية خاصة ، فاذا جاءت تلك العادات متفقة مع ما يريده صاحب السلطان كان خيرا ، والا فالويل لصاحب السلطان اذا أعتاد الناس عن طريق الفن استجابات شعورية لا ترضيه(٢) .

كذلك يرى افلاطون ان الشعر ينبغى أن يحث الانسان على فعل الخير اى انه يطلب غايات اجتماعية للفن الذى عليه «ان يصور الناس تصويرا ملائما من بنائه ان يؤخذ على سبيل الاحتذاء الذى لا يمثل هذه الناحية .. فيجب ان يستبعد استبعادا تاما ـ . وكذلك الحال فى الفن الروائى فقد رأى أن «الكوميديا» يجب ان تتجه الى السخرية من كل خلق ذميم وأن تهتم بما يطلق عليه افلاطون العواطف النبيلة»(٣) افلاطون ، ٢٤٠ . . .

وافلاطون كذلك يؤمن بالانتقاء والاختيار فى الفن ويرى أن أول واجب على الدولة فى نظره السيطرة على الذين يلفقون الخرافات ويجب اختيار أجملها ونبذ ما سواها واذا كان من الواجبات المقدسة الدفاع عن الوطن فانه يجب ان يربى الشباب على الشجاعة وان يستبعد من الشعر كل شعر يحذر من الموت ويبث الرعب فى قلوب الشباب ويدفعهم الى الجبن .

---

(١) السابق ص ٤٤ و٤٥ .

(٢) د. زكى نجيب «فلسفة وفن» ـ مكتبة الانجلو ١٩٦٣ ص ٢٣ .

(٣) انظر ، النقد الادبى عند اليونان ص ٤٦ .

لذلك فان افلاطون يرى للشعر رسالة سامية ان لم يحققها فهو شعر فاسد لانه اوهام لا تجد لها ظلالا فى عالم الحقيقة(١) .

وفى هذه الفلسفة الرامية الى اثبات رسالة اجتماعية للشعر نجد هوراس الذى يرى أن «غاية الشعراء اما الافادة أو الامتاع أو اثارة اللذة وشرح عبر الحياة فى آن واحد ، عندما تريد الافادة أوجز حتى أن أذهان الناس تستقبل اقوالك فى سرعة ويسر ، ثم تعيها فى أمانة . كل ما زاد عن الحاجة يسيل على جوانب العقل الطافح .. فمن مزج النافع بالممتع عن طريق تسلية القارىء وافادته معا فقد نال رضا الجميع..(٢) .

اما ارسطو فيرى أن الشعر قد نشأ لسببين الاول بسبب المحاكاة فهى كغريزة انسانية فالناس يجدون لذة فى المحاكاة .. فالكائنات التى تقتحمها العين حينما تراها فى الطبيعة تلذ بها مشاهدتها مصورة اذا أحكم تصويرها، والسبب الثانى هو أن التعلم لذيذ .. ولقد انقسم الشعر وفقا لطباع الشعراء ، فذوو النفوس النبيلة حاكوا الافعال النبيلة وأعمال الفضلاء ، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا فعال الادنياء فأنشئوا الأهاجى بينما أنشد الآخرون الاناشيد والمدائح(٣) اى انه يجعل الفن فى خدمة الفضيلة .

فحين تحدث ارسطو عن المحاكاة فى الشعر جعلها مهمة الفن الجميل وجعل صدق المحاكاة فى المتعة التى تصل الى المجتمع لا مجرد متعة خاصة يحسها الفنان وفى الوقت نفسه فانه جعل للفن خاصيته وفرديته .. والشعر هدف فى ذاته ونشاط ليست له غاية سوى تحقيق نفسه باعتباره فنا وهو لا يعنى خدمة اى هدف آخر(٤) .

يقول ريتشاردز : « لقد قال ذلك الشاعر الحذر هوراس آن الشعراء يودون أن يعلموا وان يولدوا اللذة وان يجمعوا الشيئين معا ، كما أن بوالو

---

(١) لمزيد من التفصيلات انظر المرجع السابق .
(٢) هوراس — فن الشعر ترجمة لويس عوض ص ٨٨ .
(٣) د. بدوى طبانه — النقد الادبى عند اليونان ص ٤٩ .
(٤) د. زكريا ابراهيم — فلسفة الفن ص ٣٤٠ .

Boileau أوصى الشعراء بأن يجمعوا بين المتعة واللذة ، وقال ريان Rapin انه لكى يكون الشعر نافعا . يجب أن يكون ممتعا أولا ، فالمتعة هى الوسيلة التى يستخدمها الشعر لتحقيق غايته وهى المنفعة ، أما درادين DRYDEN فيظهر ما عهد فيه من تواضع وتفكير ثابت حين يقول أنه «يكون راضيا حينما يولد شعره متعة لدى القارىء اذ أن المتعة هى الغاية الرئيسية للشعر وان لم تكن غايته الوحيدة ، أما التعليم فيمثل المرتبة الثانية فيه فالشعر يعلم ابان توليد المتعة»(١) .

فبالرغم من حرص هؤلاء النقاد على وجود متعة فى الفن فانهم لم يغفلوا الجانب الاجتماعى له .

ونحن نود الالتفات لنقطة تتصل بهذا الجدل حول الفن وغايته وهى فكرة الالهام التى سيطرت على الاذهان فترة طويلة لاننا اذا أخذنا بهذا المعتقد وهو أن الشاعر أو الفنان يتلقى مايسمى بالوحى أو الالهام فانه يكون بعيدا عن الحديث فى علاقة فنه بمجتمعه وخدمته لغايات واغراض هذا المجتمع ، فحين ننظر الى فكرة الالهام التى نادى بها سقراط وكذلك أفلاطون فان ذلك من أجل التساؤل عما اذا كان الفن يتنزل الهاما يتنزل من عل فلا معنى حينئذ للالتزام ومطالبة الفنانين بمنهج فنى معين .

ويطالعنا فى هذا السبيل هوميروس الذى يعتقد بالالهام .. فعندما توجه هوميروس فى مطلع الالياذة والاوديسا بدعائه لربة الشعر ليستنشد قريضه لعله كان يفكر فى مذهب من مذاهب النقد غاية من الاهمية ، هو أن الشعر الهام من وحى أبوللون لا صناعة من عمل الارض ، وبذلك يكون أن صح هذا الراى قد وضع حجر الاساس فى علم النقد وعلم الجمال ، واثار مشكلة أبدية ما زالت موضع بحث ونقاش هى ، هل العمل الفنى ثمرة الالهام او الصناعة ، «ثم اجاب على هذا السؤال واعترف بان الشعر الهام من ربة أبوللون أو رباته التسع اللاتى ينشدن فيردد الشاعر

---

(١) مبادىء النقد الادبى — ترجمة مصطفى بدوى ص ١١٣ .

أناشيدمن »(١) .

لكننا من ناحية أخرى نجد هوراس يرفض فكرة الالهام حين يخاطب الشعراء قائلا ، «أيا من تكتبون تخيروا موضوعا يكافىء لباقتكم ، وتدبروا طويلا ما تنوء تحته عواتقكم وما هي تقوى على حمله ، فلو أن رجلا أجاد اختيار موضوعه فلن يمتنع عليه يسر التعبير ولا وضوح الاداء ، فروعة الترتيب ورونقه ملخصان في أن على ناظم القصيدة العصماء والتي تتطلع اليها الدنيا يصبح نادرا أن يترخى ذكر ما وجب ذكره ، وتأجيل الكثير الى أن يأتي حينه كما أن عليه أن يوشى بذوقه .. التفكير الحكيم هو أس الكتابة القويمة وينبوعها .. ومتى تهيأت المادة فالالفاظ تتبعها في غير عناد»(٢) .

ومع ذلك فاننا نرى هوراس يجمع بين ما يسمى الموهبة الفطرية وعمل الفنان وصنعته فيقول ، «هل القصيدة الناجحة نتاج الطبيعة أم الفن ؟ هذه هي المسألة فيما يختص بي ، لست أتبين ما يستطيع التحصيل أن يثمر من غير نفحة وافرة من الموهبة الفطرية ، أو الموهبة الفطرية من غير التحصيل ، ان أحدهما ليلح في طلب الآخر ويعاهده على صداقة أبدية»(٣) .

فهو هنا يقرن بين الصنعة والالهام أو ما نستطيع أن نسميه بالاستعداد الفطري ولقد كانت فكرة الالهام أو تفسير الابداع الفني طريقها الى ربط الفن بقوة خارقة غيبية تغاير المألوف موجودة عند اليونان وعند الرومان وعند العرب كذلك في أحاديثهم المختلفة المعروفة عن شياطين الشعراء وكان هؤلاء يمثلون القوة الخفية التي تصب الوحي في أفواه الشعراء بل زعموا أن الشياطين هذه كانت تظهر لهم وأن كل ما يتميز به الشاعر هو التلقين والحفظ ثم القاء ما أوحى به اليه .

وفي كل ذلك تختلف وجهة النظر حول وظيفة الشعر وغايته فاذا رأه

---

(١) د. محمد صقر خفاجه ـ مجلة الكاتب سبتمبر ١٩٦١ ص ٢٠ من مقال عنوانه «دراسات في النقد اليوناني» .
(٢) هوراس ـ فن الشعر ص ٧٢ ، ص ٨٦ .
(٣) السابق ص ٩٢ .

هوميروس امتاعا للقلب وادخال السرور على الناس اختلفت هذه الغـاية عند هيسيودوس حيث يراه افادة وتعليما ولان الشاعر في رأيه كالقبي يلقن الناس الحقـائق السماوية ويعلمهم ما ينفعهم في حيـاتهم اليوميـة ــ فهوميروس اذا راى ان غاية الفن هي الجمـال ، بينما قرر هيسيودوس أن غايته هي الحقيقـة . وهكذا يمكن القول بأن هذين الشـاعرين قد أثارا قضيتين من قضايا علم النقد والجمال هما طبيعة الشعر ووظيفته فهل هو الهام أم صنعة ؟ وهل غايته تصوير الجمـال وخلقه أم تصوير الحقيقـة والتعبير عنها ؟(١) .

وكذلك يؤمن سقراط بالالهام وأن الفن الشعرى ضرب من النبـوغ فيقـول انه جمع بعض ما أنتجـه الشعراء وراح يستفسر عنها فوجـدهم لا يدركون معناها « عندئذ ادركت على الفور أن الشعراء لا يصـدرون في الشعر عن حكمة ولكنه ضرب من النبـوغ والالهـام ، انهم كالقديسين أو المتنبئين الذين ينطقون بالآيات الرائعات وهم لا يفقهون معناها »(٢) .

ولما كان افلاطون تلميذ سقراط فقد آمن ــ كما سبق ان ذكرنا ــ بفكرة الالهام هذه . يقول الدكتور بدوى طبانة : «وكان افلاطون يرى رأى أستاذه سقراط في فكرة الالهام التي يؤكد هو فيما يسوقه على لسان سقراط عن شعراء الملاحم الممتازين جميعا وانهم لا ينطقون كل شعرهم الرائع عن فن ولكن عن الهام ووحي الهي ، وكذلك الامر في حالة الشعراء الفنـانين الممتـازين الذين ينزل عليهم الوحي الالهي ، ويشبههم افلاطون في هـذا بكائنات «باخوس» ويرى افلاطون أن «الشـاعر كائن أثيرى مقـدس ذو جناحين لا يمكن أن يبدع قبل ان يلهم وقبل أن يفتد صوابه وعقله ، أما اذا ظل محتفظا بصوابه وعقله فانه لا يستطيع ان ينظم الشعر او يتنبأ بالغيب ، والذى يفقدهم صوابهم هو الاله ليتخذهم وسطاء بينه وبين الناس كالانبياء

---

(١) د. محمد صقر خفاجه السابق ص ٤٠ .

(٢) محـاورات أفلاطون ص ٥٦ وانظر النقـد الأدبى عند اليـونان للدكتور بدوى طبانة .

والكهنة .. فان الشعراء ليسوا سوى مترجمين عن الآلهة ، فكل شاعر يعبر من الاله الذى يحل فيه»(١) .

ونستطيع ان نلقى نظرة على هذا المعتقد فى النقد العربى القديم .. فنجد القاضى الجرجانى فى وساطته يجعل فكرة الالهام ترتبط فى اطار ما يسميه بالطبع على شريطة أن تجمع بين الذكاء والدربة فيقول : «أنا أقول ـ أيدك الله ـ أن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه ، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الاحسان ... وتجد فيها «يقصد القبيلة» الشاعر أشعر من الشاعر والخطيب أبلغ من الخطيب ، فهل ذلك الا من جهة الطبع والذكاء وحدة القريحة والفطنة ؟ .. وقد كان القوم يختلفون فى ذلك وتتباين فيه أحوالهم ، فيرق شعر احدهم ويصلب شعر الآخر ، ويسهل لفظ احدهم ويتوعر منطق غيره .. وانما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق فان سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة » (٢) .

ومن المعروف كذلك أن هناك نظريات سيكولوجية تربط الفن بالحلم وترى ان الفنان مجرد شخص مصاب بالجولان النومى Sam Nambulist وهو مضطر الى المضى فى طريقه دون أدنى تدخل من جانب ارادته او نشاطه الشعورى أو آليات الضبط الموجودة لديه ، ولو أننا أيقظنا الفنان لقضينا على ما لديه من مقدرة فنية ولعل هذا هو ما عناه شليجل Sclegel حينما يكتب يقول «ان نقطة البداية فى كل شعر انما هى الغاء قانون العقل وشتى المناهج من أجل الاستغراق فى فوضى الاخيلة والاوهام الاخاذة أو الاستسلام لذلك العماء الاصلى Original Chaos المخيم على الطبيعة البشرية ، ومعنى هذا أن الفن انما هو حلم يقظة نستسلم له عن رضا وطواعية؟(٣) .

---

(١) د. بدوى طبانة النقد الادبى عند اليونان ص ٤٩ .
(٢) الوساطة ـ تحقيق على البجاوى ومحمد ابو الفضل ص ٥ .
(٣) د. زكريا ابراهيم ـ فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ص ٢٩٦

ومن الوجهة المقابلة نجد دوقت باركز يرى ان «الوحي نتيجة درس شاق طويل ، والالهام الفنى عصارة الجهد العنيف بين واع ولا واع ، وخلاصة الجهود الطويلة التى اتصل بها الفنسان بآثار اسلافه وجعلها مصدر الهامه»(١) .

أما النقد الحديث بوسائله المختلفة فالنظرة الغالبة فيه اعتبار الالهام او ما يمكن أن نسميه الابداع الفنى عملا متكاملا مكونا من جهد الفنان وربما أثره الفنى الى ذاته الخاصة داخل اطار نفسه مع ملاحظة العوامل الخارجية اذا كانت لها صلة به ويخضع الابداع للتفسير الاجتماعى الذى يراه ظاهرة اجتماعية تتعدى حدود الميول والرغبات الفردية أو للتفسير النفسى الذى يرجعه الى سلسلة من المهيئات التى يتعرض لها الفنان قبل اظهار عمله الفنى .

أما القول بأن «التجربة الشعرية لا تصنو الا فى حالة الذهول أى فى تلك الحالة التى يتخدر بها الوعى المحدق المتشبث الموضوع حتى تظفر النفس بالرؤيا»(٢) فذلك مجرد مبالغة لفظية ، فلابد من وجود وعى محدق كذلك ، مع اعتبارنا أنه لابد من وجود تربة خصبة فى أعماق الفنان تنبت عليها ما يبذره الذهن من فكرة مخصبة بالعاطفة قد يرجع تاريخ استنباتها سنوات طويلة قبل ان تصاغ فى عمل فنى .

ففى حدود الذاكرة والاطار الشعرى والاطار المعنوى والمعرفى مع مؤثرات المجتمع واستعمالات اللغة والبيئة الزمنية والفكرية كل هذه العوامل مهيئة للتربة الخصبة حتى يكون نتاجها طبيعيا ، فالشاعر يتغذى بالافكار السائدة ويقوم بتركيبها وعرضها بشرط أن تكون هذه الافكار جذابة ومؤثرة .

يرى آرنولد انه «لا يمكن أن يتم خلق العمل الفنى العظيم الا اذا

---

(١) روز غريب — النقد الجمالي — ص ٥٠ .

(٢) ايليا الحاوى — مجلة الآداب فبراير ١٩٦٠ فى مقال بعنوانه «الصورة بين الشعر القديم والشعر الحديث» ص ٥٣ .

توافر عاملان الطاقة الابداعية الكامنة فى الفنان ، والطاقة الثقافية الكامنة فى العصر ، ولابد للطاقتين ان يلتقيا لينتج عن التقائهما الادب العظيم»(١) .

يقول المازنى : «الاديب يعرض له الخاطر فيستهويه ويسحره ، ولا يجرى فى باله — أول الامر — شيء من المصاعب والعوائق ينظر الى الغاية دون المذاهب ويشيع فى كيانه الاثر الذى سيحدثه ، وقد يتصور الامر واقعا ولا يندر أن يتوهم أنه ليس عليه الا أن يتناول القلم فاذا به يجرى أسرع من خاطره ، يكبر هـذا فى وهمه لحظة تطول أو تقصر ثم يهم بالعمل ليعـالج اداءه ، فيتبين أن عليه أن ينضج الفكرة ويتقصى النظرة ، ويلم بهذا ويعرج على ذلك ، ويستطرد الى هنا ، ويمضى الى هناك ، ويدخل شيئا ويخرج خلافه ، ثم انه يصب ذلك فى قوالب ملائمة ينبغى أن يعنى بانتقائها ، وأن يتوخى فى الاداء ضرورات تقسره عليهـا طبيعـة الخـواطر أو المسائل»(٢) .

فالفنان فى عمله انما هو فى الحقيقة خاضع لسلسلة من القـوانين المتعددة كقانون تداعى الخواطر الذى ينادى به علم النفس وقانون تقسيم العمل الذى قال به دور كهايم ، فهو يتـأثر بالبيئة وبالوسـط الاجتماعى وبالعادات والعرف وجميع المظاهر الاجتماعية الاخرى ، ثم نتيجة لترويض النفس والقدرة المنظمة على استعادة تجاربه الماضية ليستطيع التمييز بين التجارب وأن يقوم بتمحيصها ، فهو يجمع بين القدرة على أن يتذكر الاحداث أو التجارب الماضية ، وفى الوقت نفسـه لا يجعل هذه التجارب تفقده اتصاله المبـاشر بمجتمعه ثم عليه بعد ذلك أن يعيد الربط بين احسـاسه بفرديته والعالم المحيط به فى نطاق الاطار الاجتماعى نتيجة تكريسه للظروف التى تحيط الحياة . وكما يرى «سبندر» أن الشعر جهد واتقان وعمل ، والشاعر الجاد يستغل أفكاره فى تجويدها وصقلها والدأب عليها حتى تصبح هـذا الفن الشعرى الناضج .

---

(١) سمير سرحان — النقد الموضوعى — مكتبة الانجلو ص ١٤ .
(٢) قبض الريح ص ١١١ .

فالفنان يصارع وجودا يعيد خلقه بوعيه الفنى ، فالنشاط الفنى يكسب وجودا ما على موضوعات مفرغة تحتاج الى اطار أو صورة Forme فالابداع الفنى ما هو الا استغلال ناضج وصقل مثمر للتجربة ، وهو تجسيم وتخصيب للرؤى الشاملة للكون ينعكس على الآخرين فيمنحها الصقل والخصب مع ملاحظة انه لا يصل الى ذلك بوسيلة تلقائية غيبية ليدرك بها ماهية الاشياء .

ومثل هذا العمل يكون «قد صنع بفطنة واعتصر بالكثير من الجهد والعناء من بين مادة التجربة الضخمة ، ومهمة الفنان هى تقديم الاشياء بوصفها حقائق ، وعند القيام بذلك يكون اول فضل كبير يقدمه لنا هو تبرير تصوراتنا السابقة وادعاءتنا التى نطمئن اليها ، اما مهمته الثانية فهى اكراه انتباهنا حتى يخضع خضوعا كبيرا للقاء المباشر وبذا تقرر الاشياء انفرادها، وتنتبه اليها بوصفها أشياء شخصية للغاية ومحددة»(١) .

فالفنان — حسبما نعتقد — يعتمد على الملاحظة الذكية ويقوم بتركيب عديد من المشاهدات الجزئية ثم يعيد صوغها أو صقلها فى تركيبة جديدة كتركيبة الدواء ثم يستطيع أن يقنعنا فنيا بتلك الصورة المكونة من عنصر خيالى الى جانب عنصر حقيقى «فالفنان رجل يقدر على التمييز الدقيق بين تجاربه ، وعلى تقويمها وتمحيصها دائما كما انه تعود على أن يعيش حياته بطريقة مباشرة ، فهو لا ينظر الى الحياة من خلال اعين الناس ولا يدع استجاباته الماضية المتراكمة للتجارب تميت فى نفسه احساسه المباشر ، هذا على الرغم من احتفاظه بتجاربه الماضية ، وعلى فهم آراء سواه . وتعوده هذا الى حد كبير وليد التكريس وترويض النفس»(٢) .

ومع ذلك فان الموضوع الجمالى لا يظل بعيدا قائما بذاته فهو يحتوى

---

(١) ايردل جنكنز — الفن والحياة ترجمة احمد حمدى — المؤسسة المصرية سنة ١٩٦٣ ص ٥٤ .

(٢) ستيفن سبندر — الحياة والشاعر — ترجمة د. مصطفى بدوى — مكتبة الانجلو ص ٣٢ .

على مضمون واقعى غير انه يعرض هذه الاشياء عرضا جديدا يخالف تصورنا السابق لها .

فهو يحطم الرتابة التى صنعناها للاشياء وهو فى ذلك «يحملنا الى قرب الاشياء ، وأنه يظهرها لنا اكثر قربا لما هى فى الحقيقة ، والفنان يتناول اشياء من العالم المألوف ، وهذه الاشياء مألوفة لدينا فى تجربتنا العادية وهو يحرف وسائلنا المعتادة للنظر الى هذه الاشياء وتفسيرها»(١) .

وعلى ذلك نكون قد قطعنا مسافة عريضة بيننا وبين قول سقراط «وذلك لان جميع الشعراء المتازين سواء أكانوا شعراء سير او شعراء أغان عاطفيين لا ينظمون قصائدهم الرائعة بطريق الصناعة «الفن» وانما ينظمونها فى هذا الشكل البديع لانهم يلهمون ويغيبون عن وعيهم « اى يؤخذون» . فالشاعر شىء تدسى خفيف ذو اجنحة وهو عديم الابتكار حتى يلهم وحتى يخرج عن حواسه ويغيب عن عقله ، وهو ان لم يصل الى هذه الحالة يكن غير ذى قوة عاجزا عن أن يلفظ كلامه المقدس»(٢) .

وفى سبيل تحديد مفهوم جديد لمعنى الالهام يرى ريتشاردز ان التجربة ذات الدرجة العالية من اليقظة يكون من السهل استعادتها ، وان المعاناة التى تحدث للشاعر تكمن فى بعث هذه التجارب فيقول ، «ان التجارب التى تتسم بدرجة عالية اليقظة هى التى يمكن بعثها اكثر من غيرها ، وان درجة يقظة الفرد فى اللحظة التى يحاول بعث التجربة فيها هى بلا شك عامل لا يقل أهمية ، وان كانت أهميته اكثر وضوحا ، اذا فسرت قدرة الشاعر غير العادية على استرجاع تجاربه هو الى حد ما فى ان هذه التجارب اثناء معاناته لها تتسم بقسط غير عادى من اليقظة فتنشأ فى ذهنه علاقات لاتظهر فى ذهن الرجل العادى الذى يتصف بالجمود والذى لاتتداخل دوافعه بحرية، وعن طريق هذه العلاقات الاصلية تتسنى له القدرة على استرجاع كمية أكبر من الماضى متى شاء . فنحن لا نستطيع أن نسيطر الا على حقل محدود

---

(١) ايردل جنكنز ص ١٦٩ .

(٢) هربرت ريد ــ الفن والمجتمع ــ ترجمة فتح الباب عبد الحليم مطبعة «شباب محمد» ص ١٥٨ .

من المنبهات بينما نغفل عن المنبهات الاخرى ، ولكن الفنان لا يصنع ذلك ؛ وفى مقدوره أن يسيطر على رقعة كبيرة من المنبهات اذا كان فى حاجة الى ذلك»(١) .

والآن وقد بعدنا عن نظرية الالهـــام بمعناها الذى يفترض قوى غيبية سحرية تسيطر على الفنـــان وهى على ذلك تعفيه من أية مسئوليـــة وأى التزام ــ نحاول الآن أن نعالج الشق الثانى من النظرية . فهى تزعم أن الفن يعتمد على الخيال المجنح الذى يطير بالفنان الى عوالم يبتدعها ما دام الهاما وعلى ذلك فلا منهجية ولا فرضية على ما ينتجه ، فكل انتـــاج وليد مخيلته والهامه . ونلاحظ أولا للرد على هذا المعتقد الخلط فى تفسير المقصود بفكرة الخيال وان هناك خلطا بين التخيل الذى هو توهم محض لا يدخل فى اطار الفن وبين الخيال الذى هو ملكة ابصار تام واضح وعميق وهو لا يخـــالف الصدق ولا يزيفه بل يزيده ملاء وتمددا وقربا «هو عدســة ممتازة ينظر بهـــا الفنان الى حقائق الحياة الانسانية فتقربها وتكبرها . ولكنها عدسة ممتازة مضبوطة الذرات فليست تشـــوش ما تراه ، ولا تدخـــل عليـــه الغموض والاضطراب»(٢) .

فمفهوم الخال لا يعنى الاختلاق والتوهم والاتكاء على مفهوم مشـــوش للتخلص من اية مسئولية فنية فذلك امر غير مقبول ، فلابد من ملاحظة جادة وادراك جاد للعلاقات بين الاشـــياء وعلى تذكر كامل وواع للتجـــارب مع التركيز على الهام منها . بل ان تدوشفين يرى أن «الفن ما هو الا انعكاس الحقيقة» فالفـــكر هو الذى يقـــوم بعملية الجمع بين الخارجى والداخلى للاشياء اى أن الخيال ما هو الا اعادة تركيب لما هو واقع مع ملاحظة أن هذا التركيب ــ بالضرورة ــ عند الفنان تركيب صيغ فى اطار خاص ووفقـــا لثقافة ذهنية خاصـــة تقـــوم بعملية تجميع للاجزاء التى نراها فى الواقع وتضيف اليها وتصقلها .

فكل انفعال شعرى لا يعطى ذاته الا عن طريق الخيـــال الذى يمثـــل

---

(١) السابق ص ١٥٨ .

(٢) د. محمد النويهى ــ محـــاضرات فى عنصر الصـــدق فى الادب صفحة ٥٥ ، معهد الدراسات العربية .

الحدقة التى تطل منها الرؤيا حيث تنتقل التجربة من مجرد معاناة مطلقة فى حالة لزوجة الى شئ تجسيدى ؛ فهو يقوم بعملية احتضان الخارج بصفاته الجامدة والثابتة ويحوله تحت تأثير الانفعال حث يكونان معا وحدة متداخلة .

ونحن نجد كثيرا من النقاد يرفض الاتكاء على المخيلة فيذكر الان Alain ان باسكال Pascul يجعل المخيلة سيدة الاخطاء ويرى أنها ليست مطلقا قدرة تأملية للروح ولكنها على وجه الخصوص خطأ وتشويش داخل الروح وفى الوقت نفسه تشويش للجسم معا(١) كذلك يرى ان حقيقة المخيلة كونها مجنونة وغير منتظمة ويطلق عليها مجنونة المنزل او السكن La Folle du Lgis.

كذلك فان هذه المخيلة تحتاج الى «موضوعات» ويرى «الان» أن العمل فقط هو الذى ينتج الفن ويؤكد ان «الصانع سواء كان فخارا أو نجارا او بناء يعمل على اظهار «الموضوع» على طريقة افضل ، وهو فى عمله هذا قادر على القضاء على التوهمات وعلى هذا الاتجاه يوجد جمال فى بعض الاشياء المتقنة الصنع ، وفى كل عمل تام متقن ومما لا شك فيه ان كثيرا من سعادة الفنان تكمن فى «صنع عمله»(٢) » .

ويضرب «الان» مثالا على اهمية وجود «الموضوع» فيقول : «ولذلك نجد مهارة لدى الاشخاص الذين يعملون امام الالات ، وهذه المهارة تبدو واضحة وروح الابتكار تبدو كذلك فى غاية الوضوح ، ولكن الأمر على العكس اذا بحثوا فى امور تجريدية كالعدالة والسعادة والشهوات فتصبح افكارهم طفولية ساذجة»(٣) .

---

(١) Systeme des bdaux art. Paris. Callimard. (1926. p.17.

(٢) السابق ص ٣٣ .

(٣) السابق ص ٣٥ .

وهو يرى أن الاعتماد على العمل وارشاداته هو الذى يعطى ويشكل للفنان الاشياء فيقول : «وانه لواجب أن هـذه السكينة وهذه التأكيدات أو الضمانات الروحية تعيد ثانية التشكيل المضبوط ، وتعطى الثبات وتتقوى بواسطة جميع اشارات العمل ، وعلى هذا المعنى ان اثر الآلة فى الحجر او فى الخشب الصلب او فى الحديد تكون هى مكونة للزخارف أو الزينة»(١) .

فهو يؤكد أن العمل والصنع هو الذى يعطى الوجود للاشـياء وليس مجرد التوهم أو التخيل المجرد بل بالالتصاق بالتجربة ومعانقتها ولذلك فهو يحذر من فكرة انتظار وحى متوهم أو ما يلقى على الفنان من عالم غيبى مسحور فالخيال يكون مجنونا وغير منتظم بطبيعته او كما يقول «الخيال دائما يحتاج الى «الأشياء» وهكذا الفنون تظهر وكأنها دواء للخيال الذى يكون دائما تائها وحزينا واذا فانه من الواجب أن يكون العمل الفنى مصنوعا وصلبا وثابتا ومحددا ، ولذلك فان الارتجال بدون قاعدة لن يكون جميلا ابدا»(٢) ولذلك فهو يحذر الناثر قائلا : «كن محترسا ايها الناثر واخش ان النثر يقع عليك» وهو يقصد بهذه العبارة التحذير من الاعتماد على الهام متوهم أو تخيل الافكار ساقطة على الفنان ولذلك يقول «وهكذا يكون فن الخطيب الذى يبلغ الاتقان والتحديد لحكاية بسيطة فى جمهور خطبته أو محاضرته» .

ولذلك فهو يدعو كل فنان الى رفض المتكاسل بحجة انتظار الالهام الشعرى أو الى ما يلقيه ويجود به الخيال فيقول : «وانها لمناسبة للتأكيد بأن كل فنان يضيع وقته فى البحث عن الممكنات البسيطة لن يشعر الا بالقليل من الجمال» ويؤكد انه «ما من شىء بسيط جميل» وانه يجب الا ننسى ابدا أن الفكرة تكون مشتتة وبدون شكل وتظل متسكعة طيلة فقدان الموضوع فان الخيال يقذف دائما بأفكار أخرى طيلة الطريق .

---

(١) السابق ص ٥٣ .
(٢) السابق ص ٣٤ .

يقول آلان : «الخيال أصل الخطأ فى رأى باسكال ، وكذلك لـ «تين» وهو يتكلم عن الذين يتوهمون انهم يرون ما لم يروا ؛ يبديها الآن الى أصل الفكرة ، وتكشف لنا مدى الافق بقدر ما تستطيع اللغة أن تعبر عنه لاننا اذا فهمنا هذه الكلمة على حسب استعمالها : فان الخيال ليس فقط قدرة تأملية للفكر ولا أساسا ولكنه مبعث الخطأ ... فاذا فهمنا الخيال على هذا الوضع خلصنا الى ان الخيال جنون واختلال فهو اختلال فى الجسم ، خلط فى التفكير كل يغذى الآخر أو انه ادراكات خاطئة يجب ان نتكلم عنها الآن ، وكان يجب علينا أن نصون الفكر الفاحص من اثر هذه البلاغة الوصفية الخاصة بالاهواء»(١) .

ونخلص الى أن «آلان» يرى ضرورة الانكا على الوضوح الشعري وعلى تنظيم الفكر وعلى مسئولية الفنان عما ينتجه من فن لانه ينتجه بوعيه وادراكه الحر المنظم «فالفكرة عند آلان يجب أن تكون واضحة قريبة من الواقع ومن الافكار والخواطر والقيم التى يحكمها العقل من مذهب أهل الفكر لديكارت الذى نظم طريقة تفكيره الذى يعنى كثيرا بالبحث عن الحقيقة، وبالفحص الدقيق وتفتيت الصعوبات التى يمكن أن تعوق سيرنا ، ان آلان يعتبر الخيال خداع وغير منظم بطبيعته»(٢) .

ولذلك نجد «آلان» يجعل للعمل قيمته أولا فى الحكم على فنية الفنان فيقول : «اعمل اولا ثم احكم بعد ذلك وهذا هو الشرط الاول لكل فن كما تفهم ذلك من اقتراب الكلمتين فنان وصانع» .

ويقول «تيودور دى بانفيل» Theodore de Banville فى الفكرة نفسها : «أيها النحلت — ابحث بعناية فى انتظار النشوة قطعة رخام لا عيب فيها لتجعل منها تارورة جميلة ، ابحث طويلا عن شكلها ولا تشغل عليها غرام خفى ولا نضال وهمى»(٣) .

---

(١) السابق ص ٢٠ .
(٢) La garde et Michard.
(٣) السابق .

أما «سـارتر» فيرى أن المخيلة ذات عمل سحرى وانها «تعويذة مخصصة لخلق الموضوع الذى يلوح على فكره المتأمل ويرى أن الشىء الذى نرغب ايجاده تحصل بها عليه ، ولكنه يؤكد انه «توجد فى نفس هذا العمل دائما بعض الاشياء الطفولية المستعصية وهى ترفض تملكها أو ايضاح أبعادها ، وهذه صعوبات مثل الطفل الصغير فى فراشه يؤثر على العالم بواسطة تضرعاته» ويرى أن «الموضوعات» تخضع لاوامر الادراك ولكن هذه الموضوعات تملك نمط وجودها على طريقتها الخاصة»(١) .

وهو يذكر كذلك فى الفصل الذى عقده عن طبيعة التجانس فى الصورة الذهنية أن «الصورة تحدد بواسطة مقصودها ، والصورة ليست تمنحك تشكيلها بدون معرفة منظمة ، وهذا هو السبب فى صعوبة محاولة تقريب الشىء المرصود»(٢) .

وإذا كنا قد عرضنا لاحد المسارات الفكرية لمفهوم الفن ورأينا انه من الاسراف تلك النظرة الداعية الى اعفاء الفنان من مسئوليته تجاه عمله الفنى بدعوى العبقرية الملهمة فاننا الآن فى سبيل احد المنعطفات الفكرية الهامة فى التطور العام لمفهوم فلسفة الفن وهى المدرسة الجمالية .

« المدرسة الجمالية وفلسفة الفن »

هذه المدرسة التى تجادل حول الفن هى احدى المدارس التى تجعل جل بحثها وجدلها فى مفهوم الجمال وتراه فى الفن الذى يتجرد عن النفعية حيث نجد الفيلسوف الالمانى كانت KANT ١٧٢٤ — ١٨٠٤ يقيم فواصل بين ملكات المعرفة وجعل علم الجمال بعيدا كل البعد عن اشكال المعرفة الاجتماعية وجعل اللذة الجمالية ترتبط بالذات المتأملة لا بالموضوع اى أن اللذة الجمالية ترتبط وتلتصق بشكل الموضوع لا باستيعاب مضمون الموضوع عن طريق شروط ذهنية فطرية عند الانسان يستطيع بها ادراك الحكم الصحيح للاشياء والتمييز بين الجميل والقبيح .

---

(١) La imaginaire. P. 161.

(٢) صفحة ٧٩ .

فنحن نجد «كانت» قد فصل العمل الفنى عن الواقع ثم راح يؤكد عزل الشكل عن المضمون أو الموضوع ومن ثم أصبح الحكم على العمل وقيمته الجمالية اذا توافر فيه خلوه من الغرض وعالميته وعدم احتمال منفعة والتسليم لاول وهلة بانه موضع الرضا العام .

أى أن «كانت» يرى أن يكون الحكم على الشىء من حيث النوع لا من حيث النفع فالعمل الفني تكمن كل قيمته فى ذاته بعيدا عن أية غايات أو متطلبات خارجية والذوق هو ملكة الحكم على الشىء وهذا هو القانون الاول للحكم الجمالى والثانى من ناحية الكم اى وجود كثرة تعجب به وما دام الشىء جميلا فله من هذه القوة الجمالية ما يجمع الناس على الاعجاب به أى أن «الجميل هو ما يعجب الجميع بدون مفهوم» والقانون الثالث يكمن فى الترابط بين الوسيلة والغاية فهو يرى ان الفنان انما يبغى «غاية فنه .. وهذه الغاية إنما ترتبط بذاتها فقط» .

اما القانون الرابع فيتركز فى جعل أحكامنا الجمالية انما هى مسألة ترجع اولا واخيرا الى الحالة الداخلية النفسية للشخص ، والذوق هو المعول عليه فى هذا الحكم فالشىء الجميل يتراءى لاغلب الناس موضع ارتياح عام اى أن الاحساس الفنى احساس بالمشاركة وعلى ذلك فان الفنان يبتعد عن صفة الالهام التى كانت تلصق بفنه وبه وانما هو منتج لفنه عن خبرة وعن ادراك على دفعات .

ولعله من الجدير بالمراجعة أن تذكر ان هناك صلة فكرية بن فلسفة «افلاطون» و«كانت» من ناحية ان افلاطون — على حسب معتقده بنظرية المثل — يرى أن كل ما هو أرضى انما هو مسخ للجمال العلوى أو الجمال المطلق اى جمال قائم فى الذهن متصور من الجمال السابق فى الحياة السماوية حيث كان يحيا الانسان أولا ، فالجمال فى نظره تصور مفرغ مجرد لا يوجد الا فى الذهن ، ولا وجود له فى الخارج على الاطلاق ، وهذه النظرة المثالية تعتقد فى القدرة الذاتية المبدعة التى تحول الواقع الموضوعى الى ناحية تصويرية خيالية .

وعلى معتقد «كانت» يصبح الفن غاية فى حد ذاته ، ويصبح الحكم

على العمل الفنى ليس حكما اجتماعيا من نتاج المجتمع وثقافته بل يكون مجرد حكم داخلى مكون بالطبيعة فى النفس الانسانية ، فغائية الموضوع ترجع الى الذات المتأملة التى تولى اهتمامها لشكل الموضوع لا استيعاب الموضوع .

ويرى «كانت» أن الجمال هو الشكل الفارغ من الفرضية والجميل هو ما كان ممتعا بالضرورة اى بدون مفهوم ، والمتعة التى تلازم ادراك الجميل مقطوعة الصلة بالفائدة أيا كانت هذه الفائدة .

وعلى ذلك فيوجد الجمال الحر الخالى من الغرض والجمال التابع وهو اذا ما كان هذا الجميل يشير الى غرض خارجى عنه ، وعليه فان شكل العمل الفنى بقوانينه الخاصة به هو الحكم عليه أساسا بجماله او قبحه .

فالشعور الجمالى عند «كانت» مرتبط بانسجام الفكر مع المخيلة بفضل حرية عملها وهذا الشعور مجرد صدى لذلك الانسجام ، وينتج من ذلك ان الحكم التأملى لا يفسر الا على هذا المعتقد ، وفى الوقت نفسه نلاحظ فى هذا الانسجام انه يولد أو يحدث نغمة للغائية غير الهادفة وعن طريق تحقيقها يتولد تلقائيا الشعور بالجميل «فالفن عند «كانت» هو خلق واع للموضوعات تشعر من يتأملها بانها قد خلقت مثل الطبيعة بغير هدف»(١) .

فهو يرى أن الجمال فى الكون لا يتطلب الا مطلب اكتماله اى انه يرجع للمنحنى الفنى الخالص «وهو بذلك لا يعلق اى أهمية على الغاية الخلقية أو الاجتماعية» .

اننا نجد كانت فى مفهومه الفنى نحو العمل المثالى يهتم به داخل هذا الاطار الفنى الخاص به فى وحدته الخاصة به وفى بنيته الذاتية التى تكسبه جماله بقطع للنظر عن اى مضمون لها فعنده أن الجمال الخالص لا يوجد الا فى الشكل حيث يتمحى اى مضمون .

وعلى ذلك فاننا اذ فصلنا بين المحتوى والمحتوى حين نفصل بين الجميل

---

(١) دينس هويمان — علم الجمال — ترجمة أميرة حلمى بقطر — دار احياء الكتب العربية ص ٤٠ .

والمفيد نكون بالتالى قد وصلنا الى القول بان «الفن لعب» والى القول بأن «الفن للفن» .

فاذا كان «كانت» قد ارتأى أن الجمال ما خلا من النفع فكل عمل فنى هو مجرد نشاط تلقائى لا غرضية له ، فهناك وحدة بين لذة الجمال ولذة اللعب أى أن الفن لعب .

«فكانت» يرى أن الفن كلعب فى ملكات المعرفة وهذا اللعب لعب حر يقوم به الخيال أو العقل لانه بامكانهما أن يتوافقا مع ملاحظة أن اللعب فى الفن لا يعنى بالطبع اللعب التافه ، وليس معنى ذلك أن الفن — مثلا — مجرد تسلية بل أنه يعتبر لعبا لانه يظهر بشكل لعب هادىء انه اذا يجلب راحة ومتعة ليستا فارغتين وانما تضجان بالحياة المتحركة النشيطة .

ومما نلتفت اليه أن الدكتور زكى نجيب محمود فى حديثه عن رسالة الفنان وطبيعة الفن يكاد يحتذى حذو «كانت» فى نظريته حين قول فى معرض حديثه «وذلك أن ننظر الى طبيعة الفن فى أعماقها فنراها هى نفسها طبيعة اللعب ، فالتلقائية فى اللعب هى نفسها التلقائية فى الفن ، والتنفيس الذى يكون فى اللعب هو نفسه التنفيس الذى يكون فى الفن ، والتنزه عن الغرض فى اللعب هو نفسه التنزه عن الغرض فى الفن ... فانت لا تدرى وانت تلعب أبا الحواس تلعب أم بالعقل لانك تلعب بكل ملكاتك فى آن واحد»(١) والعبارة الاخيرة تكاد تكون نفس مقولة «كانت» بأن الفن لعب فى ملكات المعرفة .

ولعله من المفيد أن نذكر رد الدكتور زكريا ابراهيم عليه بقوله : «ولكننا اذا سلمنا معه بان الفن لعب ولهو ، فكيف يتفق هذا مع ما سبق له تقريره من ان الفن خلق وانشاء ؟ وهل ننسى أن النشاط الفنى عمل جدى ينطوى على الكثير من الجهود والتفكير والتنظيم ، وماذا عسى ان يكون هذا التنزه عن الغرض فى الفن بينما نحن نشاهد دائما لدى الفنانين اهتماما جديا بانتاجهم»(٢) .

---

(١) فلسفة وفن ص ٢٣٢ .

(٢) فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ص ٤٠٢ .

ويتعرض «كانت» لكثير من المعارضات فى تفسيره للفن بانه لعب فى ملكات المعرفة فقد تولد أولا من جعل الابداع الفنى مسالة ذهنيــة منفصلة عن الواقع يمارسـها الخيال وفق ذاته أن أصبح الطريق ميسرا للقـول بأن الفن للفن كما سيأتى وانه لا مسئولية على الفنان .

بل انه من دواعى النظر ان الماركسيين يستغلون فكرة «كانت» عن أن الفن لعب ليفسـروا بها مذهبهم على سبيل التأول والنحل فنجد «بليخانوف» يصل هذه المقولة بالديالكتيك المـادى فيقرر أن الفن قريب من اللعب ولكن هذا اللعب يجدد وينتج الحياة هو الآخر وانتهـا حين تنظر الى الفن ، كلعب نكمل النظرة للعب «كابن صغير للعمل ، وهذه النظرة تلقى ضوءا ساطعا جدا على جوهر الفن وتاريخـه وتسمح للمرة الاولى بالنظر اليهما أى الفن واللعب من وجهة نظر مادية»(١) . . .

كذلك يفعـل «هيولدرين» الذى يرى ان المقـارنة باللعب لا يجوز أن تؤدى الى الاستنتاج أن الشعر هو مجرد تسلية بل انه يعتبر لعبا لانه يظهر ذاته بشكل لعب هادىء وديع والشعر يركز اهتمام الانسـان براحة موارة بالحياة لا راحة هادئة فارغة والشعر يوحد بين الناس وهذا لا يعنى مجرد التقريب السطحى كما فى اللعب(٢) .

وتتعرض هذه الفكرة لجدل آخر من ناحية أنه ينفى عن الفن ما نعرفه من ضرورة احتياجه الى مهارة خاصة هى مثارا لاعجاب به ويقلل من أهميته ويفقد من قيمته من ناحية أن له أهمية «من وراء المظاهر الفنية وهى وسيلة لدعم الحيـاة الاجتماعية ، وتقوية الروابط بين الناس ، كذلك هـذه النظرية لا تصلح الا لتفسير الفن عند الهواة فقط ، ولكنها لا تصلح أن تكون تفسيرا عاما شـاملا للفن بوجه عام عند سـائر النـاس فى مراتب حضاراتهم .

---

(١) الجمال فى تفسيره ماركسى «الجمال فى فلسفة كانت بقلم أ. أ. بالاشوف» ترجمة يوسف أنحلاق ص ٢٠ .

(٢) السابق ص ٢١ .

المختلفة»(١) .

كذلك يتوجه النقد الى فكرة كانت عن لعب الخيال بأن هـذا اللعب «أى تتابع صـور لا يمكن أن تنقلب الى احساسات مؤلمة أو لذيذة ولا الى أفكار وعواطف فهو الشيء السطحى الملوم فى الفن .. ان الفن العظيم هو الذى يجمع بن اللذة والجمال والفائدة والاخلاق ، وهذا ما تمشى اليه الحياة فستصبح اللذة وحتى اللذة المـادية أرهف فأرهف على مر الازمان وتمتزج بمعان روحية وأفكار اخلاقية»(٢) .

فجعل فكرة الجمال فى موقف متضاد مع فكرة الغاية أو الفائدة ، ورد الفن الى النشـاط المجرد من كل غرضية وأنه نوع من اللعب الحر يقوم به الخيـال ، ويقوم به العقل ـ جعـل الفن مجرد تجريد منفصم ومنعزل عن الواقع الاجتماعى .

يرى سارتر أن «كانت» قام بعملية خلط بين جمال الطبيعة وجمـال الفن وأنه قد تغافل عن ادراك أن الجمال فى الطبيعة انما هو كائن بافتراضنا له غيها ، اما الجمال الذى فى الفن فان فيه نفس الغـاية ، ثم ان جمـال الطبيعة يوجد أولا ، ثم تأتى عملية الانتباه اليه فى حين أن جمال الفن لا يوجد الا فى أثناء القيام بعملية القراءة وهذه بالتأكيد عملية عقلية محضة .

ثم يرى سارتر كذلك أنه من الخطأ بل ومن غير المعقول الفصـل بين القيمة والجمال الفنى لاننا لا ننظر الى الجمال الا فى ظل القيمة .. وانما تتبلور قيمة العمل الفنى فى كونه دعوة حرة موجهة الى قارىء حر .

ومن ناحيـة أخرى فالجمال الطبيعى يجد مجـالا للتأويل أو التفسير الفردى اذ لا وجود لغاية من الممكن أن تفرض نفسـها علينا بطريقـة حتمية ولكن فى عالم الفن حين تنقل الصورة الطبيعية تصبح الغـاية من جمـالها

---

(١) الفن وعلم الاجتماع الجمالى ص ٤٨ .

(٢) مسائل فلسفة الفن المعاصرة ـ ترجمـة سامى الدروبى ـ دار الفكر العربى ص ٨ .

تحمل معنى التصدية بالنسبة للكاتب ؛ وكذلك فاننا نجد ان هـــذه الغـــاية بالنسبة للقراء موضوعية ، مع ملاحظة أن الكاتب يبقى فيها بين منطقة الذاتية الخالصة في تفسيره الخاص لما في الطبيعة في حين انها تصبح موضوعية خالصة عند القراء .

واذا كان «كانت» يرى أن العمل الفنى له جماله من حيث هو عمـــل دون نظر الى شيء آخر سواه فان الفن يكون عنده مجرد صلاة حرة يمارس فيها الخيال مهنته دون قيد بل يتجـــاوز كانت الى القول بأن الفن اذا اقترن ببعض المثل التقليدية كالخير أو الحق فليس جمالا خالصا .

وعلى ذلك يكون «كانت» قد أعطى جناحين عريضين وسماء عريضـــة أيضا للفنان يحلق فيها وأعطاه حرية العمل من دون أى تدخل خارجى . فهو يعتقد أن المتعة الفنية لا تهتم بحقيقة موضوعها ، وعلى الفنـــان الاعجاب بالجميل بدون مبالاة بالغايات ، ولا ينبغى البحث فى هذه المتعة الفنية عن أية غاية وراءها خلقية كانت أو اجتماعية .

فالعمل الفنى لهو حر لا غاية له سوى هـــذه اللذة الجمالية ، فالفن لا يبدأ الا حين تتحرر من قيود المنفعة وأن الفن ما هو الا وسيلة لظهور الحلم Reve فتتخلص من أية منفعة أو غرضية .

وقد تولد بالضرورة من جعل الابداع الفنى مسألة ذهنية منفصلة عن الواقع يمارسها الخيال وفق ذاته طريقا لابعاد الفن من أية غاية وتحريره من أى التزام على أساس فكرة الجمال المطلق أو الحر التى نادى بها «كانت» فالفن ما هو الا نشاط يركب المادة الخارجيـــة بطريقته الخاصـــة وحسب قوانينه السابقة ويشكلها فى صورة جديدة .

يقول سارتر معارضا هذه المقولة الكانتية الرامية الى فصل الفن عن غاية تتعداه .. أن المصطلح الكانتى المعروف بـــ «الغائية بدون غاية» يبدو لى غير صـــالح للدلالة على العمل الفنى ، ذلك لانه فى الحقيقة يتطلب أن يكون الموضوع الجمالى فى حالة «ظاهرة غائية» فحسب ، وان يقتصر على التماس اللعب الحر المنتظم للمخيلة ، غير أن ذلك نسيان بأن خيال المشاهد ليس فقط وظيفة منظمة ولكنها بناءة ؛ انه لا يلعب ، ولكنه مدعو ليركب ثانية ،

او ليؤلف من جديد الموضوع الجمالي من وراء التحديد التصويري الذي تركه الفنان ، ولا يستطيع الخيال ان يسعد بذاته كما هو الامر بالنسبة لوظائف العقل الاخرى لانه دوما في الخارج ، دوما في داخل مشروعات مرتبط بها»(١) .

كذلك قد حاول شيللر Schiller «١٧٥٩ ــ ١٨٠٥» أن يفسر الفن مبدأ بأن قال ايضا بانه نشاط ولعب ، وأن مجال الجمال هو التوفيق بين المادة والصورة بل انه قد ادعى أن الجمال الحقيقي انما يكمن في الصورة وليس للمضمون اية قيمة ، وانه لا يمكن التاثير على انسان الا بواسطة الصورة .

وتعاونت افكار كانت مع فلاسفة الجمال الشكلي Formels تحت زعامة هربارت الذي يفصل كذلك بين صورة الشيء ومحتواه ، ويرى أن الصورة هي مجال الحلم فهي الخالدة ، واما المحتوى فجماله لمجرد تبعية الصورة ، وعلى ذلك فهو وكانت قد قدما القاعدة الذهبية لمدرسة الفن للفن في النصف الثاني من القرن التاسع عشر التي ترى أن الصورة هي اساس الجمال في القصيدة ، وهي تؤثر بذاتها لا بما تحمله من افكار ولا بموضوع ، ولكن بالصورة المتسقة المنسجمة المتموسقة وبثراء الصياغة يعطي للفن قيمته كما سيأتي .

فالنظرة الجمالية تريد تحرير الفن من كل قيد خارجي يعوق ــ في مفهومها ــ فنية العمل الفني أو تمنع من توضيح طبيعته الجمالية ، وأن يكون هذا المصدر الجمالي للعمل بعيدا عن اية مقاييس مذهبية أو اجتماعية .

ونجد هذا المنحنى عند كروتشه Croce «١٨٦٦ ــ ١٩٥٢» الفيلسوف الايطالي الذي يفسر النشاط الفني بانه مجرد حدس وهذا الحدس مستقل كل الاستقلال عن اية اعتبارات خارجية عنه ، فهو منفصل عن «العلم»

---

(١) Situation. P. 93.

و«المنفعة» و«الاخلاق» بل يرى أن الفنان يجب الا يخدم هــذه الامور فيرى أن الفنان برىء مقدما من أية مؤاخذة اخلاقية أو فكرية أو اجتماعية .

ويرى كروتشه أنه من الخطأ أن نبحث في الفن عن غاية لان ذلك الزام بالاختيار داخل دائرة محددة ، ففي رأيه ان المحتوى والمحتوى متصنلان ، ويرى أن القيمة في الاصل للقيمة التعبيرية ، فكروتشه يقدم الشكل ويرى ان الحقيقة الجمالية ليست مضمونا وانما هي في الشــكل فقط «فالحقيقة الجمالية شكل ولا شيء غير الشكل»(١) .

وهو يرى أن الفنان انما يقوم بابداع صورة .. والذي يتــذوق الفن عليه أن يوجه نظره تجاه النقطة التي أشــار اليها الفنــان ، ثم يتجه بنظره خلال هذه الفتحة التي فتحها الفنان ثم يستعيد بنفسه تركيب الصورة ، وعلى ذلك فالفن — في نظره — منقطع عن أية منفعة ، فهو لا يهتم لا بالنافع ولا باللذة ولا غيرهما ، ولا يهتم بالاخلاق لانه ليس عملا من أعمــال الارادة . ومهمة النقد على ذلك هي بيان أن هذا العمل الفني الذي يظهر على هيئــة مادية يقابل عيانا صادقا معبرا عنه تعبيرا باطنا ، وليس النقد قاضيا يقضي بالحكم بين ما هو جميل أو قبيح في العمل الفني بل ذلك مهمة الفنان نفسه الذي أوجد هذا العمل لحظة قيامه بعمله الفني(٢) .

فكروتشه في معتقده الجمالي يرى أن الفنان ما عليه الا تقديم صورة أو خيال ثم يترك الباقي لمتذوق الفن الذي عليه أن يدور بطرفه تجاه النقطة التي دله عليها الفنان ويقوم باعادة تكوين هذه الصورة في نفسه «ولا فرق هنا بين «الحدس» و«الرؤيا» و«التأمل» و«التخيل» و«الخيال» و«التمثيل» و«التصور» وما الى ذلك ، فتلك جميعها مترادفات .. فاذا كان الفن حدســا، وكان الحدس من باب النظر لا العمل أي من قبيل التــأمل ، كان من غير الممكن أن يكون فعلا نفعيا ، ولما كان الفعل النفعي يتجه دائما الى بلوغ لذة

---

(١) عبد العزيز حموده — علم الجمال والنقد الحديث — مكتبة الانجلو ص ٢٣ .

(٢) د. عبد الرحمن بدوي — بندتوكروتشه — القــاهرة ١٩٦٠ ص ١١ ، ص ١٢ .

وإستبعاد الم ، فإن الفن اذا نظرنا الى طبيعته الخاصة لا شأن له بالمنفعة ، اذ لا شأن له باللذة والالم من حيث هما لذة والم ، بل اننا نلاحظ بوضوح الآثار الفنية ما هنالك من فرق بين اللذة والفن ، فقد يكون المنظر الذى تمثله لوحة من اللوحات حبيبا الى قلوبنا ، ثم تكون اللوحة قبيحة من الناحية الفنية ، وقد تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية على ان المنظر ثقيل على النفس مقيت(١) .

كذلك يرى هربارت سبنسر أن الفن نوع من الترف وبينه وبين اللهو والتسلية قرابة متينة ، ويرى أنه جهد زائد عن الحاجة يبذله الانسان لانه كمية مكتنزة فى ذاته ، وهذا البذل رغبة تتيح له اللذة فى هذا البذل ، وهذا الفن «لا يبغى شيئا خارجا عن نفسه بمعنى أن النشاط الفنى نشاط ارستقراطى لا يبغى المنفعة والاغراض المادية . وبهذا يصبح الفن لا لشىء آخر سواه»(٢) فهو كذلك يقيم حاجزا فكريا بين الشىء الجميل والشىء المفيد .

أما جرانت فيرى أن كل اثر من الآثار الانسانية ان لم يهدف صراحة الى لعب الاعضاء وعبث الخيال أن لم يكن فنا للفن فهو مجرد من الجمال « فقد يعجبنا اثر أحكمت ملاءمته لكل الحاجات ، ولكن هذا الاثر لن يكون جميلا ، فالصناعة والفن يسيران فى اتجاهين متضادين ، وعلى ذلك فالذى يميز للجميل هو خلوه من المنفعة ، فان الشىء الجميل من حيث هو جميل لا يلبى أية حاجة حقيقية ، ولا يمكن أن يثير فينا رغبة ولا رهبة ، فاذا إشتعل فينا نار الحب كما وقع «للبجماليون» كان الفن قد اخطأ هدفه ، قوام الخيال فى الدراما انها وهم وخيال »(٣) .

ويفرق جاريت ايضا بين الحق والجمال وبين الصدق والجمال بحجة اننا فى اثناء الاحساس بالجمال لا نحس بأننا نكتشف حقائق غير معروفة

---

(١) المجمل فى فلسفة الفن ـ ترجمة سامى الدروبى ص ٢٤ .
(٢) د. عبد العزيز عزت ـ الفن وعلم الاجتماع الجمالى ص ٤٧ .
(٣) مسائل فلسفة الفن المعاصرة ترجمة سامى الدروبى ص ٢٦ .

قدر احساسنا بنفاد ادراكنا في الاحساس المألوف ويضرب لذلك مثالاً بأن الرجل الظمآن أقل من غيره ميلا الى التأمل في صفاء الربيع والتماعه(١) .

ويعرض جاريت لغرضية الفن ، وهل يكون جماله خارجا عنه أو يكون جماله لفنيته فيقول : «لا زالت أمامنا وسيلة أخرى يحاول الناس أن يثبتوا بها أن الغرض من الفن وروحه هو أن يرقينا ، ولذلك يكون فنا جميلا بقدر ما يصلحنا ، وهذه الطريقة لا تشترط أن يعطينا الفن درسا ، بل يكفي أن يتصل بشعورنا وعلى ذلك فان هذه الحقيقة تربطنا برابطة من الحب مع اخواننا»(٢) .

ويؤكد جاريت أن استمتاعنا بقراءة آثار دانتي أو ملتون وسواهما بالرغم من أن هذه المؤلفات تفترض أكوانا لا وجود لها ومع ذلك نشعر بجمالها يرجع الى أننا «حين نشعر بجمال شيء لا نفكر في علاقاته بغيره ، او في القوانين التي تتحكم في وجوده كما نفعل في دراسة العلم ، بل نشعر ان الجمال عالم مستقل بذاته له قوانينه الخاصة»(٣) .

اما هيجل Hegel فيضع تساؤلا عن الحاجة التي تجبر الناس على الاهتمام بالنشاط الجمالي أي على خلق آثار فنية ويجيب على هذا التساؤل بأن الانسان يعمل على أن يجعل وجوده وجودا لذاته أي يتأمل ذاته ، ومعرفة المرء لذاته تنبع من طريق محاولته معرفتها عن طريق شعوره الداخلي ، ومن طريق التأثير في الاشياء وترك طابعه الخاص عليها ، ويضرب مثالا لذلك بالمراهق حين يرمي بحجر في الماء ويتلذذ برؤية الدوائر التي تتداح على سطحه ، فهو يبهر بأمر خلقه بذاته ، واستطاع أن يتأمله فيه ، ولا تزال هذه المحاولات تسمو حتى تنتج الذات «الفن» الذي ما هو الا من انتاج الانسان لذاته فهو يعمل لادراك ذاته عن طريق النشاط عن طريق التأثير أو التغيير في العالم الخارجي عن الذات «يفعل الانسان ذلك

---

(١) جاريت ترجمة د. عبد الحميد يونس ص ٥٨ .
(٢) السابق جاريت فلسفة الجمال – دار الفكر العربي ص ٦٨ ج١ .
(٣) السابق ص ٣٩ .

بوصفه حرا ليجرد العالم الخارجى من غربته ، وليتلذذ فى شــكل الاشياء الخارجية مواقع ذاته الخارجى» وعلى ذلك فالفن شكل أو وسيلة من انتاج الانسان لذاته فى العالم الخارجى وأن ذلك طبيعى فى الذات لاعادة التعوقب على «الانا» اى الذات ثم يقول : «ان مهمة الفن هى الكشف عن الحقيقــة بشكل حسى فى صياغة فنية ، ويحمل الفن غايته فى ذاته فى هذا التصوير، وهذا الكشف بالذات ، اذ ليس للغايات الاخرى كالوعظ والارشــاد . اية علاقة بالمؤلف ولا تحدد مفهومه .. يختلف اهتمام الفن عن الاهتمام العملى «الاستعمالى» فى انه يترك الشىء يوجد فى اســتقلاله الحر بينما يهــتم بالاستعمال الشىء حين يستخدم للحصول منه على نفع»(١) .

ونحن نلحظ ان هيجل يتأثر «كانت» فى مقولاته الجمالية وفى استقلال المبدأ الجمالى ولا غرضيته ونستطيع القول بأن المدرســة الجمالية التى بدأها كانت وبلورها كروتشه وغيره تصــل الى نفى أية قيمة للفن ســوى قيمته الجمالية وان ما عداها مستقل عنها ، وهذه النظرة تجعل الفن مجرد ترف أو جمال محض ، وتنفى عنه صفة الايجابية ، وهو نكران لتــاريخ الفن منذ حضارة الانسان وما قام به من نفاذ الى مســالك الحياة المختلفة وما وجهه من أضواء ساطعة أنارت مختلف جوانب الوجود والحياة بل اننا نستطيع القول كذلك بأن الادب يستطيع ايصال الذات المنتجة بغيرها من الذوات ، وفى الوقت نفســه يؤكد شخصية الذات ويقيم اتحادا انســانيا عن طريق الكلمه التى تتلاقى عندها سائر المدركات الانسانية فيؤدى الى تعميق الوعى والالتصاق بين كل الناس .

أما المدرســة الجمالية فان الفن عندها هو الاحســاس الجمالى بدون اية غاية خلفه «سواء فصم بعضهم القالب عن المضمون ، أو وصلوا بينهما وصلا تاما ، حتى ليصبح وصلا عضويا ، فان الفنون لا تخاطب عندهم شيئا وراء هذا الشعور ، اذ الجمال نفسه جوهر له وجوده فى ذاته ، وليس له غاية وراء وجوده ، لا يقصد به الى حقيقة ، ولا الى منفعة ولا الى خدمة

---

(١) الجمال فى تفسيره الماركسى ترجمة يوسف الحلاق دمشق ١٩٦٨ ص ٤٨ ، ٤٩ .

أى نظام اجتماعى ، فعالمه عالم مستقل يتمتع فيه بقوانينه الذاتية ، واذا تصادف ان اتخذ اداة للثقافة أو للسياسة أو للدين أو للتعليم ، فان ذلك يكون شيئا خارجا عن وظيفته وقيمه الجمالية الفنية الخالصة»(١) .

ولعل هذه النظرة الجمالية نجد لها أساسا فى النقد العربى فى قول القاضى الجرجانى : «والشعر لا يحبب الى النفوس بالنظر والمحاجة ، ولا يحلى فى الصدور بالجدال والمقايسة وانما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربه منها الرونق والحلاوة ، وقد يكون الشىء متقنا محكما ، ولا يكون حلوا مقبولا ويكون جيدا وثيقا وان لم يكن لطيفا رشيقا»(٢) .

ويقول ابن رشيق : « والفلسفة وجر الاخبار غير الشعر فان وقع فيه فبقدر ولا يجب أن يجعلا نصب العين فيكونا متكأ واستراحة ، وانما الشعر ما أطرب النفس وهز الاسماع وحرك الطباع»(٣) .

وكذلك نجد الجاحظ يقول عبارته المألوفة : «المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى والبدوى والقروى والمدنى ، وانما الشأن فى اقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج وكثرة الماء ، وفى صحة الطبع وجودة السبك فانما الشعر صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير»(٤) .

ومن النقاد الذين يؤثرون المذهب الجمالى من يرى أن كل فائدة تجىء من الفن سوى فنيته انما هى فائدة عرضية غير مقصودة وأنه قد يؤدى هذه الفائدة بجماله الذى يحتويه فيقول : «ونحن لا نقيس الفن بمقدرته على التهذيب وصقل النفس ، ولا بما فيه من حكمة أو عظة أو الهام ، لانه قد يؤدى هذه الوظيفة بمجرد الجمال الذى فيه ، وبما يعكسه فى النفس من نظام ورضا ، دون ان تكون هناك عبرة أو حقيقة ظاهرة ، والفن مرن شديد

---

(١) د. شوقى ضيف فى النقد الأدبى ص ٨٢ .
(٢) الوساطة — ص ١٠٠ .
(٣) العمدة ج ١ ص ٧٣ .
(٤) الحيوان ج ٢ ص ١٣١ ، ١٣٢ .

الايحاء ، فقد يوحى للواحد ما لا يوحيه للاخر ، ويقرأ فيه متذوقه ما لم يحلم به الفنان نفسه ، وهذا الفنان لا يفكر ولا يحلم بنتائج فنه ، وانما ينبع الفن من نفسه بحكم طبيعته»(١) .

ان هذا الراى يحاول اقامة جدار من السلبية حول الفنان والذهاب الى إنه لا يفكر ولا يحلم بنتائج فنه ومع ذلك فهو يعود ليقرر بأن اكثرية الباحثين الذين فسروا الفن بأنه وسيلة الهام أو ترفيه أو تنفيس أو تطهير أو تعديل للاهواء عند الفنان ومتذوق الفن قد وصلوا الى أن الفن وظيفة اجتماعية مثالية أو تهذيبية بشرط ان تظهر فيه هذه الوظيفة بشكل ايحائي فنى غير مباشر .

يرى ايرول جنكنز أن ما يتناوله الفن هو مماثل لاية مادة تجربة وفى أى بحث تكنولوجى غير أن الفن بتركيزه عليها يحولها الى «موضوع جمال» مع اتصالها فى نفس الوقت بمضمونها الواقعى فقط «والشىء الذى تم تقديمه الينا كموضوع جمالى ـــ أى كمضمون للفن ـــ هو رؤيا مركزة لتشخص احد الاحداث الفعلية وتحديدها ، غير انه بالنظر الى انه لا وجود لتجربة خاصة ، ولان الفن يرجع الى شىء كلى فان الاشياء عندما بدت موضوعات لم تتخلص من اختلاطها بالاشياء الاخرى وبأنفسنا ، والشىء باعتباره متحولا الى موضوع جمالى يؤكد تميزه وتفرده ، ويوصفه الذات التى تقوم بهذا التحول فانه يؤكد طبيعته المختلفة ، وهذه التأكيدات وثيقة الصلة بعضها ببعض وتؤدى الى ظهور مفارقات الجمال»(٢) .

التفسير الماركسى لمعنى الجمال :

اذا نظرنا الى التأويل الماركسى لمفهوم الجمال فاننا نجدهم يفسرونه تفسيرا موضوعيا ليتساوق مع مذهبهم ، فهم يحللونه كظاهرة اجتماعية

---

(١) روز الغريب النقد الجمالى ـــ دار العلم للملايين بيروت ١٩٥٢ ص ٦٩ .

(٢) الفن والحياة ص ١٩٣ .

وان كل ما وصف بالجمال أو السمو فهو موجود وجودا موضوعيا فى حركة المجتمع وهو نفس الوقت يقوم بالتاثير الحاسم فى الفن ويحدد كل المقولات الجمالية .

فكل معنى للجمال او النبل هى مقومات تشكل الجوهر الواقعى «ولذا فهى تشكل جوهر الفن السوفيتى كفن واقعية اشتراكية .. ويجب الا يغيب عن بالنا قط أن العلاقات الانتاجية الاشتراكية التى تنفى استغلال الانسان للانسان هى علاقات اخلاقية وجميلة الى حد كبير .. فالقضية اذا ليست قضية تزويق العلاقات الانتاجية فهى لا تحتاج الى تزويق ، بل تنحصر القضية فى تصويرها «هذه العلاقات» تصويرا صادقا فى المؤلفات الادبية. هذه هى مهمة الفن بصفته فن الواقعية الاشتراكية»(١) .

فالتاويل الجمالى فى الفهم الماركسى يعطيه صفة عملية فيرى «سيلاييف» فى كتابه «جمالية العمل» ان المتعة التى يوفرها العمل اى عمل العامل أو الفلاح أو الفنان أو العلم ، اذا ما تم دون اكراه خارجى فانها تبرز اثناء العمل ـــ لذة جمالية فنشعر بالعمل وكانه فرصة الحياة تماما كما نشعر بالرضا حين تشبع حاجتنا الى الحركة والضوء .

كذلك يرى تشرينشفسكى أن أهمية الفن الاجتماعية ترتبط كذلك باهميته الجمالية ولكنه يرى ان الشكل يكتسب صفته الجمالية بواسطة المضمون الذى يجسده هذا الشكل يقول : «يكتسب الشكل فى الجميل قيمته من الفكرة التى يعبر عنها فقط ، وبالعكس اذا لم يعبر عن الفكرة تعبيرا تاما من خلال الشكل فلن يكون لها قيمة جمالية»(٢) .

فكلما ارتفعت قيمة المضمون والشكل ايضا تسمو الصفة الجمالية وكما يقولون ان الفكرة الكاذبة «تعرى» كذبها وفى هذه الحال يكون الشكل

---

(٢) م. ب. بسكين انظر الجمال فى تفسيره الماركسى ص ٢٠٢ .

(١) السابق ص ١١٥ بقلم ب. أ. نيقولاييف .

هو ايضا كائنا فلابد — حسب قول تشرينشفسكى — لكى يقوم الفن بمهامه من معطيــات ايديولوجيــة التى تؤثر بدورها فى الشــعور والادراك الجماليين .

يأخذ الماركسيون مقولة «كانت» السابقة عن «الغـائية بدون غاية» فيؤلونها تأويلا خاصا يستنجون منه انها تحمل بذور الواقعية النقدية ابان قوة سلطانها فى القرن التاسع عشر ، وحجتهم فى ذلك انه ما دام «كانت» قد طلب من الفنان ان ينظر الى الفن نظرته الى الطبيعة فيجب عليه حينئذ ان يصور الواقع بصدق وبما ان التصوير الصـادق يعطى الواقع المنطلق الموضوعى ، فعليه يكون قد خرج داخليا بشكل غائى ، وموضوعيا بشكل هادف ، وساعد على الفهم الصحيح للحياة الاجتماعية ، وفضح القـديم ، والنضال فى سبيل الجديد .

ثم يزعمون ان اصحاب الواقعية النقدية والدائرين فى فلكها قد حرموا من افكار الاشتراكية واسلحتها وعلى ذلك فبعد قيام الواقعية الاشـتراكية تكون هذه الدعوة الجمالية قد فقدت قيمتها بقيام الحزب الشيوعى وارتباط الواقعية الاشتراكية به الذى وسع من مفهوم انظمته الاجتماعية فيقولون : «ففى القرن ١٩ حينما لم يكن الفنانون الواقعيون مسلحين بأفكار الاشتراكية العلمية ، كانت الدعوة لتصوير المنطق الموضـوعى للاشـياء رادعا لهم من الاخطاء التى كان من الممكن أن تظهر عند هؤلاء ، وذلك بسبب محـدودية نظراتهم الاجتماعية ومن الواضح أن هذه الدعوة الجمالية لم تعد كافية فى المرحلة الجديدة من تطور الواقعيــة حينما ارتبطت الواقعيــة «بالحزبية الشيوعية» .

كذلك يرى الماركسيون ان اصحاب نظرية الفن للفن ، قد شوهوا ايضا مقولة « كانت » عن الغائية بدون غاية .. فيقولون بأن البرجـوازيين قـد كرسوا كل اهتمامهم والقوا بثقلهم تجاه الناحية الشكلية للمقولة السـابقة أو تجنبوا — عن عمد — كل مـا تحتويه من امكانات ايجابية ، واستخلصوا نظريتهم السيئة ، نظرية الفن للفن «لقد ترك انصار هذه التعاليم مسـالة الغائيــة جانبـا ، واكدوا خاصـة .. لا هدفيــة .. الفن ، ومن هـذه الموضـوعة توصلوا عن طريق استنتاجات غير ذكية الى موضـوعة ليس

الفن فى سبيل الحياة ومنها الى موضوعية الفن غير المرتبط بالحياة الاجتماعية واخيرا الى عبارة « الفن للفن » غير السليمة منطقيا والتى لا وجود لها عند كانت . وقد اضاف اصحاب هذه التعاليم الى موضوعة « اللاهدفية » كثيرا من الاستنتاجات المعروضة بشكل بدائي عن « لا مصلحية» الحكم الجمالى و «عدم ارتباط الفن بالمعرفة» والصق هذا بكانت نظرية تفصل الفن عن الواقع خلافا لروح علم الجمال الكانتى بمجموعه»(١).

وكما رأينا محاولة الماركسيين فى تحليلهم لمقولات « كانت » لتتفق مع وجهتهم فانهم فى مسائل علم الجمال المتعددة يحددون ويحللون المعنى الجمالى على حسب فلسفتهم . .

لذلك فانهم يرون أن الفنان فى « عمله » الفنى حيث يقوم بتعبير النواحى التقدمية فى الحياة انما يكون قد أدى معنى الجمال أو معنى الجميل وأن تقديم صفات الشعب السوفيتى هى «الجميل» ؛ فالفنان حين يصبي الصورة ذات معنى ، مشددا على عناصر الحياة الحيوية فيها ، فانه يحول الواقع بصورة مباشرة أو غير مباشرة مقدما صورا معينة يقتدى بها ، وغالبا ما نجد البشر فى آثار الواقعيين الكبار يعيشون بصورة اعنف ، ويعملون بطاقة أشد تركيزا ، ويظهرون قوة خلقية عظيمة لا تصادف فى كل الاوقات فى الحياة وهذا لا يستلزم فى حال من الاحوال حركات بطولية ، أو وقفات أخاذه وما شابه . . أن الفنان الواقعي يضيع فهمه لما هو جميل حين يعمم ويبرز ماهو اكثر جوهرية ، وأكثر تقدمية . . وان الواجب الاهم الذى يقع على عاتق فنانينا هو أن يقدموا أفضل صفات الشعب السوفيتى واكثر تقدمية على اعتبار ما هو جميل»(٢) . .

أى أن المفهوم الجمالى ترك طابعه المثالى وتحول الى موضوعية

---

(١) أ . أ . بالا شوف الجمال فى تفسيره الماركسى ص ٢٨ ، ص ٢٩ .

(٢) ج . تيدو شيفيه ـ علاقة الفن بالواقع ص ٣٢ .

فلاصق الواقع على ان يكون الواقع الجميل ــ فى معتقدهم ــ صفات الشعب السوفيتى وتلك هى غاية الفن ! !

وهم يتبعون فى ذلك تأثرهم بفلسفة ماركس الجمالية الذى يرى فيها أن الجمال انما ينتج خلال «تشكل المــادة» ويرى ان تصــور الجمال ليس تصورا فطريا في الانسان كما يقول أ. ن. بييزويتوف» لقد أوضح ماركس أن تصور الجمال ليس فطريا فى الانسان ، بل يتكون عنده خلال الممارسة العملية المادية الطويلة وهو مرتبط ارتباطا عضويا بالنشاط الانسانى الواقعى والهادف . ويكون ماركس قد انتقد بذلك التصـــورات الكانتية القبلية عن الجمال «كشىء لا غرضى» «ولا نفعى» ان الجمال يظهر على حد تعبير ماركس فقط خلال «تشكل المادة» الواعى .. ان للجمال جذوره فى العالم المادى وهو «الجمال» فى الوقت ذاته موضوع واقع موضوعى وخاصة ذاتيه .. وينشأ مفهوم الجمال فقط حين يتم التفاعل بين الموضوع والذات : فالجمال مضمون وشكل ، يعبر عنهما بشكل جمالى وهو «الجمال»(١) .

بل ان ماركس يعتقد ــ على سبيل المثـــال ــ أن «المـــال» موجود وجودا موضـــوعيا ، ولكن الراسمالية البرجوازية تشـــوهه ، وعلى ذلك فالقضاء على الملكية الخاصة يؤدى الى جعل موضوع الادارك الجمـــالى والشعور الجمالى الذاتى فى اطار واحد ويجعلهما اجتماعيين حقا والدور الحاسم فى ذلك يرجع الى الموضوع وليس الى الذات .

وفى ذلك يتلاقى ماركس مع انجلز الذى أوضـــح أيضـــا ان الظروف المادية الاقتصادية هى التى تشكل الأساس الجمالى من ناحية المضمون ، ومن ناحية وضعه بالنسبة لغيره من الظواهر الاجتماعية ، وأن الجمـــالى يلعب دورا وثيقا بجميع الافكار ويتفـــاعل معها ولكنه لا تضيع معــالمه أو استقلاله بل يتمتع بهذا الاستقلال غير أن الشعور الجمالى لا ينعزل عنها .

---

(١) الجمال فى تفسير الماركسى ص ١٤٣ .

ويتعرض ماركس الى ما يوجه من نقد الى الواقعية الاشتراكية من ناحية فلسفتها للمعنى الجمالى والتى تتخلص فى اننا ما زلنا نعجب بالفن القديم فن اليونان وما زلنا نعجب بجماله الذى لا يتصل بهذه التفسيرات الماركسية للمعنى الجمالى ، ويرى ماركس للرد على هذا الاعتراض بان ما ادى فى الفن القديم من انسجام مع الطبيعة كان نتيجة لضعف الصلات الاجتماعية والتى لم تكن قد بلغت رشدها ووعيها ، ولم يكن هناك وضوح فى الصراع أو التناقض بين طبقات المجتمع ، بالاضافة الى ان اليونان القدماء يمثلون طفولة الانسانية ، والانسان غالبا ما يميل الى تذكر طفولته والاستراحة الى ذكرياتها ومما لا شك أننا نجد تعليل ماركس يعتمد على الكثير من التعمل والتمحل الذهنى ومحاولة يائسة للنكاك من فخ منصوب بعناية على مر التاريخ .

فماركس يجعل المعيار الجمالى يتجسد فى الفن الاشتراكى ويرى تبعا لذلك ان الفن نموذج خاص من نماذج الانتاج الاجتماعى يخضع لقوانين الانتاج العامة .

فبناء على معتقد ماركس أن الانسان يعمل بكل مشاعره ليؤكد ذاته فى العالم المادى ، ولكل طبقة اجتماعية طريقتها التى تؤكد بها ذاتيها وهذا التأكيد يشمل بالضرورة علاقة الانسان الجمالية بالواقع ، وما دامت البروليتاريا تحمل احساسا متمايزا بالعالم فان هذا الاحساس يشكل الاساس الجمالى للفن الجديد الفن الاشتراكى .

كذلك يستغل ماركس المقولة الجمالية التى ترى ان اللذة الجمالية فى تصوير وحدة الانسان مع العالم ، ليخلص منها الى انها لا تتناقض مع اللذة الجمالية فى المعتقد الماركسى الذى يقوم على تصوير الانسان ودأبه وكفاحه ضد الاستغلال الذى كان يصيبه من قبل الطبقات ، لانه يرى ان النتيجة فى كلا الحالين هى تحقيق انسجام بين الانسان وبين الطبيعة ، ومن ناحية

أخرى فان توحد الانسان مع واقعه ومع غيره انما هو نتاج لعمليات التغيير الثوري للحياة .

ويصل ماركس من ذلك أيضا الى نتيجة مؤداها أنه ما دامت البروليتاريا هي الاكثر ثورية وفي نفس الوقت فانها تملك احساسا أكثر بالعلم ، فان هذا الاحساس لابد أن يشكل معيارا جماليا للادب الجديد وهو في رأيه بالضرورة الادب الاشتراكي بل ان الماركسيين يقررون صراحة أن الفكر الجمالي السوفيتي يتطور «على أساس المبادىء الماركسية اللينينية مستندا الى مؤلفات ماركس وانجلز ولينين ، والى مقررات الحزب الشيوعي السوفيتي الخاصة بالفن والتربية الجمالية»(١) ، وانطلاقا من هذه المواقع يعمم علم الجمال السوفيتي التجربة الضخمة للفن السوفيتي والعالمي .

واذا كان الماركسيون قد فسروا «الجمال» على حسب ما يرغبون في تفسيرهم ليتطابق مع مفهومهم للفن ، فقد راحوا كذلك يفسرون «المثالية» أيضا على حسب ما يهوون وحسب ما يتساوى كذلك مع مفهومهم للفن ، فيحددون «المثالية» بانها ما تعمل على التقدم ، وأن الابداع الفني هو جعل الحياة على حسب أفكارنا فيقولون : «ان عامل الصبغة المثالية الفنية في الفن يمثل الحلم الذي يتجاوز أحيانا ، وبطريقة ما الحوادث المالوفة للحياة ، فيميز ما هو أساسي وأعظم أهمية فيها ، ويدعو الى التقدم محرضا البشر على تحويل الحياة دافعا اياهم الى النضال ، الى صنع واقع من النظرة الثاقبة التي يتحلى بها الفنان الواقعي الكبير ، وفي آخر تحليل فان الفن كابداع يقوم بالضبط في اظهار الحياة كما يجب أن تكون على حسب افكارنا ، أو على العكس في ادانة ما يناقش هذه الافكار ادانتها بدون رحمة أو هوادة .

ان القوة المعطية الحياة ، هذه القوة التي تتمتع الفكرة بها هي أساس

---

(١) الجمال في تفسيره الماركسي م . ب . بنسكين ص ١٧١ .

ازدهار الفن فى الواقعية الاشتراكية التى تسير قدما على أساس الروابط المتزايدة النمو بين الفن والنضال الذى يخوضه الشعب السوفيتى بتوجيه الحزب البلشفى(١) .

واذا كانت «كانت» راى ان الجمالى يوجد قبل كل شىء فان ماركس يبرهن أن الجمال فى الواقع هو التربة والاساس الجمالى فى الفن مع احترازه بأن الجمال فى الواقع لا يساوى الجمالى فى الفن من ناحية الاهمية فالجمالى فى الفن يتصف بغائيته بتفسيره الفكرى الخاص وبشحنته الاجتماعية وبتركيزه الخاص .

ويرى الفكر الماركسى انه ما دام قد تقرر ان يكون الفن الادبى قائما على التصوير للواقع الاشتراكى ، فالعمل بالنسبة لهم مسالة ضرورية وملحة من اجل الحياة ، بل وان له فى نفس الوقت قيمة جمالية ايضا ، بل انهم يرمون كل من لا يرى هذا الراى حتى ولو كان من بينهم بالسطحية والضحالة يقولون : «اننا نرى الجمال او النبل والبطولة فى كل خطوة عندنا ، وهى صفات تشكل جوهر واقعنا ، ولذا فهى تشكل جوهر الفن السوفيتى كفن واقعية اشتراكية ؛ ولهذا فان ممثلى مثقفينا الذين لا يرون الايجابى الحاسم والذين لا يلحظون الا السلبى ، وغير الجوهرى ينزلقون الى مواقع الذاتية الاكثر عامية وسطحية»(٢) .

وعلى ذلك فأن أ. ايفوروف يحدد المضمون فى الفن بانه الواقع الذى يقوم الفنان بعكسه من خلال نظرة شاملة نحو الكون وفى ضوء مثل اجتماعية جمالية علنا ، على إنه يجب أن يراعى أن المضمون الرئيسى للفن السوفيتى هو هذا الواقع السوفيتى فى حالة انعكاسه من المواقع الصحيحة وحدها والتى يحددها بانها مواقع المادية الديالكتيكية والتاريخية .

---

(١) ج. نيدو شيفين ـ علاقة الفن بالواقع ص ٣٢ .
(٢) م. بسكين ـ الجمال فى تفسيره الماركسى ص ٢٠٢ .

ويتخذ الماركسيون دليلا على أن المنحنى الجمالى يرجع فى تفسيرهم الى المجتمع الاشتراكى متخذين ذلك من اعتقادهم من ان المفهوم الجمالى ليس قاعدة ثابتة ، وانما هو مفهوم متغير يتشكل بتشكل المجتمعات ، وأنه يتغير تحت تاثير بعض الظروف أو الاشياء أو الحوادث ، وان التطور فى الميول الجمالية والمفاهيم الجمالية نتيجة ميول أو ظروف تتحقق بتحقق شروطها فقد تسود روح المخالفة أو روح التقليد ، نظرا لظروف الوسط الاجتماعى التى هى فى حركة تحرك مستمر فتصبح لذلك هى النموذج الجمالى فهم يرون أنه من الضرورة معالجة الموضوعات الجمالية فى اطار المنحنى الاجتماعى لان الفن موجود فى المجتمع وليس معلقا فى الفراغ والفنان يأخذ مادته الفنية المختلفة من أهداف ومثل وقيم وافكار من هذا المجتمع نفسه ، كذلك فهم يرون أن الفن أيضا ليس أمرا خاصا بالفنان وليس وسيلة لمتعة صاحبه بل انه مرتبط برباط وثيق بتيارات تموج خارج ذاتة صاحبه وتتصل بحركة المجتمع كلها .

ومع كل هذا الجدل فاننا نرى أنه من الممكن أن يصبح الموضوع الجمالى موضوعا فنيا والعكس صحيح على المستوى نفسه فمن الممكن ان يكون الجمال تماثل الصورة وتطابقها مع غرضيتها ، فبالرغم من كون «الموضوع الجمالى» له وجود حسى يجذبنا اليه فان تذوقى الفنى لهذا الموضوع الجمالى يجعلنى اقوم بادراكه من طريق النفاذ اليه بالمشاركة الفنية التى توجد عن ادراك المضمون فى اطار شكل الموضوع الجمالى عن طريق «الكشف» فى هذا الموضوع عن الصلة المتآزرة بين شكله ومضمونه بواسطة تركيز اهتمامنا وبتنمية الذوق الذى يحدد ويفصل الاشياء ويجعلنا متفتحين وجدانيا وذهنيا تجاه هذا الموضوع الجمالى .

«نظرية الفن للفن ومفهوم الفن»

سبق ان اشرنا الى أن فلسفة «كانت» الجمالية وتحليله للعمل الفنى الذى توصل منه الى نفى اية غرضية تطلب من ورائه — كانت هذه الفلسفة طريقا تأثره أصحاب نظرية الفن للفن L'Art Pour L'Art . وقبل أن نعرض لفلسفة هذه المدرسة يحسن كذلك ان نشير الى أن الرمزيين قد بدأوا هـذا الطريق حين جعلوا شعرهم خاليا ومجردا من الخبر ومن الحكاية ، وحتى أصبح شبيها بالنغم الموسيقى ، وظلوا داخل ذواتهم يرون الوجود من نافذة شخوصهم ، وقد حاولوا ابتداء من «مالا رميه» ، توليد منهج شعرى جديد ، ومن المعروف كذلك ان السرياليين ايضا قد رفضـوا الواقع واقاموا عالمـا انفصاليا بينهم وبينه ، وأنكروا وجود اى جمال فيه يصلح للتجربة الشعرية واعتبروا الجمال هو ما يخلقه الفنان خلقا فى هذا العالم .

تمثل الحركة الرومانتيكية الفترة الواقعـة ما بين عام ١٨٣٠ — الى عام ١٩٣٠ وما سبقها يعد ارهاصات لها مثل «التـأملات» و«عطيل» على سبيل المثال .

ولقد تبلورت معالم هذه الحركة بعد الثـورة الفرنسية كما يعتبر — بحق — جان جاك روسو J.J. Rouseu بكتاباته ارهاصا لهذه الثورة كمـا كان طريقا للحركة الرومانتيكية اذ راح يدعو الى العيش فى كنف الطبيعـة ودعا الادباء أيضـا الى تخليص انفسهم من اية مشكلة اجتماعية وأن يكتفوا بالموزهم الفردية وأحاسيسهم الخاصة والتفرغ للجمال والحرية والفردانية .

لذلك فانه لا يمكن وضع تعريف جامع مانع كمـا يقـال للرومانتيكية

فهناك رومانتيكية بقدر عدد الرومانتيكيين أو أن تعريف الرومانتيكية يكون في عدم تعريفها كما يقول GUY MICHAUD في كتابه عن الرومانتيكية .

ولكن بوسعنا القول أن الرومانتيكية يتلخص منهجها في أن يكون الخيال لا الحياة المعيشة هو الموضوع المفضل ، وكان للرغبة في ابتهال هذه الحرية أثرها لدى الادباء الذين رفضوا الخضوع للقواعد التي تحد من هذه الحرية حتى وصل التمسك بها الى رفض أية أحقية للنقد الذي يقوم أعمالهم .

وهم في سبيل هذه الحرية أداروا ظهورهم للميثولوجيا وتركوا الادب اليوناني والروماني ونما في وجدانهم الشعور الودود نحو التآلف مع الطبيعة ، وكانوا يرون أن كل أديب حكم الهامه وفنه ، وقد حل الخيال الحر عندهم محل العقل ، والشاعر يختار بحرية وزنه وقافيته ، والكاتب يعمل لنفسه خارج سلطة الاكاديمية في بناء العبارة وتركيب الجملة ، فهم ينطلقون في سبيل البحث عن أشكال جديد في الادب والفن متحررين من نقطتين أساسيتين عند الكلاسيكيين .

الاولى : تقليد القدماء .

الثانية : الخضوع للنظم والتقاليد .

ومن هذا القبيل ما كتبه تيوفيل جوتيه Theophile gautier في مقدمته لقصته مدموازيل دي موبان ، من أنه «لا يوجد ما هو جميل حقا الا ما لا يمكن أن يفيد في شيء ، وكل ما هو نافع بشع لانه تعبير عن بعض الحاجة ، وحاجات الانسان دنيئة ومقرفة» .

ولذلك نجده أيضا يتنكر لاي مبدأ أخلاقي متعارف عليه ، فحين هاجم النقاد اتجاهه غير الاخلاقي في فنه أجابهم بأن الفن لا ينبغي له ان يكون على أية صورة من الصور أداة نفع لانه يعتبر هدفا في ذاته ولا يمكن أن يوجد شيء جميل حقا الا في حالة واحدة وهو خلوه من النفع أما كل ما ينفع فهو قبيح بلا أدنى شك وعليه فلابد من بقاء الفن خالصا في حالة من النقاء المتجرد من أية قيود أخلاقية أو معتقدات سياسية .

وحين أصبح مديرا لمجلة الفنان عام ١٨٥٦ كتب يقول : «ليس الفن بالنسبة الينا وسيلة وانما هو غاية «وقد ظل طيلة حياته يؤكد استقلال

الفن ويعارض أنصار سان سيمون قائلا لهم ؟ ماذا يفيد ذلك ؟ انه يفيد في أن يكون جميلا ، وعلى وجه العموم فانه ما أن يصبح شيء ما نافعا حتى يتعطل من كل جمال وكذلك يقول ، ان الشعر ليس فقط ما كان خاليا من البرهان على أى شيء بل انه لا يحدثنا عن شيء ، وان جمال البيت من الشعر متوقف على جرسه وانسجامه وعلى حد تعبير فلوبير FLAUBERT نشدان ما لا فائدة فيه»(١) .

مع ذلك فانه من الشكل القول بأن هناك نقطة التقاء بين الكلاسيكيين وبين الرومانتيكية من حيث نزعتها الاستاطيقية واهتمامها بالصورة وجمال الشكل .

ولعل المذهب البرناسي الذى يطلق على الشعراء الذين كونوا نحو عام ١٨٦٦–١٨٧٦، ما سمي بالبرناسي المعاصر وعلى رأسهم لو كنت دى ليل Le Conte de L'yle هم الذين نموا هذه النظرية «الفن للفن» المتأثرة بالمذهب الكانتى حيث تقوم على انفصام العمل الفنى عن غرضيته أو نفعيته وجعل ملكة الذوق هى الحكم ، كذلك فهى متأثرة بفلسفة هيجل Hegel ١٧٧٠ — ١٨٣١ التى تجعل العناية بالشكل والاستقلال التام بالصورة وجمالها هى المعول فى اطار الفن وكما يعبر من ذلك لو كنت دى ليل بأن عالم الخيال هو مجال الفن الوحيد هو غاية فى ذاته وليست له أية صلة بأى ادراك سواه مهما يكن ذلك لانه ليس الجمال خادما للحق .

فهو ينفى اى وجه للنفع ويعتبر الفن غاية فى ذاته اى استاطيقا متساوقة مع شروط «كانت» الادبية التى تحدد قيمة العمل الفنى فى خلوه من غرضيته مع عالميته وعدم احتمال فنائه والتسليم بجدارته بالاعجاب العام ؛ وفى مقال للوكنت دي ليل اعلن ان الفن ما هو الا رئاسية فكرية متصورة على المتازين مستقلا من الحقيقة والمنفعة الحقيقية والسلوك وليس له من هدف الا الجمال . وهذه النظرة الى الجمال هي التى جعلت من الفن الهدف الاسمى للنشاط الفكرى واصبحت الامل المشترك للشعراء الناشئين من

---

(١) لمزيد من التفصيلات انظر :

Le Romantisme par guy Michaud.

جماعة «برناس» الذى يعتبر لو كنت دى ليل معلمهم بغير منازع(١) .

فالفكرة الاساسية تكمن فى اعتقادهم باستقلال الفن لانه عندهم غاية وعلى كل فنان الا يهدف لغير غاية جمالية وعلى الشاعر فى نفس الوقت رؤية الاشياء الانسانية من خلال حدقته الخاصة المنفصلة عن وجود مصلحة أو دافع اجتماعى أو مذهبى .

فالموضوع فى الفن يحكم عليه بجماله حين لا يعود بنفع ما ، أما اذا كان لهذا الموضوع اية فائدة ، فانه يكون غير ملائم ، فهى لا تربط الفن بأية غرضية اخلاقية أو تعليمية .

فمضمون فلسفتها الاحتفال بالامتاع الفنى القائم على الاعتناء بالتنميق فى الصورة مع الابتعاد عن الغايات الاجتماعية المتعارفة ، وعلى ذلك فقد تسلطت دعوتها على الشعر الغنائى لاتساع مجاله لمثل هذه الدعوات ، بل ان بودلير Baudelaire يرى اننا نستطيع الوصول الى الجمال بمعناه المطلق ولو عن طريق الشعر ، وقد كان ديوانه الشعرى المسمى أزهار الشر حصيلة لهذا الفهم .

ويوضح برادلى Bradly . عبارة «الشعر للشعر ذاته» بأنه يحوى تجربة تفهم أو تدرك منفصلة مما عداها ، وهذه القيمة الذاتية هى كل قيمتها وقد تكون هناك قيم اخرى خارجية جاءت عرضا كالتثقيف أو التهذيب ، أو خدمة قضايا اجتماعية ، ولكن هذه القيم الاخرى قيم خارجية ، اما القيمة الشعرية فهى التى ينبغى أن نحكم عليها حكما داخليا محضا فيقول متحدثا عن مفهوم التجربة الشعرية «ان هذه التجربة أولا هى غاية فى ذاتها ، وانها جديرة بالتقيش لذاتها ، وان قيمتها ذاتية صرفة ، ثانيا : ان قيمتها الشعرية ليست الا هذه القيمة الذاتية عينها ، فقد يكون للشعر قيمة بعيدة أيضا باعتباره وسيلة للثقافة والدين ، لانه قد يعلمنا شيئا ، أو قد يرقق من عواطفنا ، أو يدعو الى قضية خيرة ، أو لانه قد يجلب على الشاعر الشهرة أو المال أو راحة الضمير ، وليس هذا مما يسىء الى الشعر فى شىء ، وانما

---

(١) انظر : La garde et Michrrd.

هو على العكس ، فلندع الناس يقدرون الشعر لهذه الاسباب أيضا ، ولكن هــذه القيمة البعيدة للشعر ليست هي قيمته الشعرية باعتبــاره تجربة خيالية مرضية ، ولا يمكننا ان تحــدد القيمة الشعرية ، فالقيمة الشعرية لا يمكن الحكم عليها الا من داخلها ، بل ان اعتبار الغايات البعيدة ، ســواء كان ذلك عند الشاعر اثناء عملية الابداع ، او عند القــارىء اثنــاء مروره بالتجربة ، انما هو ينزع الى التقليل من القيمة الشعرية ، وذلك لان مثــل هذا الاعتبار يغير من طبيعة الشعر عن طريق اخراجه من ميدانه الخاص به ، فليست طبيعة الشعر في كونه جزءا او صــورة من العـــالم الحقيقي «بالمدلول الشــائع لهذه العبارة» بل هي في كونه عالمــا قائما بذاته كاملا ومستقلا»(١) .

وان كان ريتشــــارد لا يوافق على رأى برادلي ، ففي رأيه انه لا يمكن فصل التجربة عن مكانها في الحياة ، أو عن قيمتها البعيدة ، لان ذلك يعتبر اعوجاجا في التفكير ، فجميع عناصر التجربة كل مكون من اجزاء لا تنفصم ، فلا يمكن تجزئة القارىء الواحد الى القول بأنه رجل جمال وفيه كذلك رجل خلقي ، وفيه كذلك رجل سياسي ، ويرى ريتشاردز ان الحكم على التجربة الخيالية من داخلها ــ كما يرى برادلي ــ حكم مضلل ، فنحن نخرج انفسنا من التجربة لنتمكن لانفسنا من اتخاذ حكم عليها .

كذلك يرى م . رينوفيه متخذا خط الرومانتيكيين أن الخيــال الشعرى قد انحط في أيامنا هذه ــ كما يعبر ــ لانه أصبح ينظر الى نفسه وينظر اليه الناس نظرة «جدية مسرفة في الجد» وهو يخشى أن ينطلق حرا من كل قيد مخــافة العقل ، والواجب أن يكون الامر على خلاف ذلك ، فيتمتع الخيــال الشعرى بأقصى حدود الحرية «ويدع كل مطمع مبــاشر في الحق والخير حتى اذا تم ذلك ، وصل الشعر ووصل الفن بوجه عام الى كامل تحرره ، ان الشرط الاول الذى يجب أن يتوفر في كل أثر فني هو أن يتنزه عن المنفعة ،

---

(١) ريتشــاردز ــ مبــادىء النقد الادبي ــ ترجمة د. مصطفى بدوى ص ١٢٠ .

ويتكبر على الحق ، فلا الفائدة ولا الحقيقة ، يجب أن تكون موضوعة الخاص المباشر ، وانما العاطفة والخيال»(١) .

فالفن ــ في هذا المسار ــ مجرد تجربة ، الخيال يقوم فيها باستيعاب لكل ما يعتمل بها ، ولا دخل للفنان بأية مقاييس ، لان تلك المقاييس تتنوع وتختلف فليس هناك ثبات او معيار ثابت ، فكل حكم على «الفن» يجب أن يتحدد من «داخل» هذا الفن ولذلك فهم يرفضون الاحكام المسبقة والخارجة على هذا النطاق .

وقد رد نيدو شيفين على ذلك بقوله : «من الخطأ ان نحصر الفن في دائرة الاحساس او أن نزعم أن الادراك الحسى البدائى للعالم هو المنبع الوحيد للفن ، والتفرقة بين الفن والعلم على أساس أن محتوى الاول هو الاحساس وحده ، ومحتوى الثانى هو الفكر وحده ، تفرقة خاطئة ، والنقد الصورى الرجعى لا يكف عن ادعاء أن الفن لا يحتاج بحال الى المحتوى الفكرى ، والهدف من ذلك واضح وهو حرمان الابداع من قوة المعرفة الفعالة وجعله مجرد تسلية للاحساس الذاتى»(٢) .

أما بوشكين الشاعر الروسى فيقول هذه الابيات التى تتصل بهذا المعتقد «اننا لم نولد لهز الحياة ، ولا للغنائم ولا للمعارك ، لقد ولدنا للالهام للانغام المنسجمة للصلوات»(٣) .

ويقول ستيفان سبندر S.spen 'er متحدثا عن العلاقة بين الفن ومشكلات العصر ، أنا لا أزال أشعر بأن انغماس الكاتب فى الصراع السياسى والاجتماعى الدائر حوله لا يجعله اقدر على متابعة احداث عصره ، فالعكس هو الصحيح ، لان انغماس الكاتب فى هذا الصراع لا يضلله

---

(١) مسائل فلسفة الفن المعاصرة ــ ترجمة سامى الدروبى هامش ص ٢٠ .

(٢) الادب الثورى عبر التاريخ ص ٢٠ .

(٣) بليخانوف ــ ترجمة اخشان حضنى ــ الفن والحياة الاجتماعية ص ٦٠ .

ويحجب عنه حقائق عصره ، بل وحقائق العصور الاخرى(١) .

ولا يترك بليخانوف هذه الفكرة الا ويرد عليها ساخرا وقائلا : «عندما يكون الانسان مستعدا لان يعتبر «أناه» الحقيقة الوحيدة ، فانه يحب نفسه كآلة وعندما يحب الانسان نفسه كآلة ، فهو لا يهتم الا بذاته فى بدائعه الفنية ، ولا يهمه العالم الخارجى الا بمقدار ما يلامس هذه الحقيقية الوحيدة ، اى هذه «الانا الثمينة»(٢) .

واذا نحن القينا نظرة على مناهج الداعين لهذه النظرية فاننا نلاحظ أنهم يتقابلون فى المنهج العام فالفرد دى فينى « ١٧٩٧ — ١٨٦٣ » Alfred de Vigny بدأ يتصل بالرومانتيكيين بعد استقالته من الحرس الملكى للويس الثامن عشر ، وكان من أوائل الذين نشروا أفكار الرومانتيكية ، وكان يمتاز بالعمق المكثف من طريق آتكائه على الرمز وتغلب عليه النزعة التشاؤمية متوقفا عند مشاهد الشر فى العالم ، ويرى أن هذا الشر داء لا دواء له ، ولا أمل له ، بل انه يصل الى حد اتهام العناية الالهية ، ويدفعه هذا التشاؤم الى الانعزالية ، وفى الشعور بالامتثال الجبرى وهو فى انعزاليته يعتبر نموذجا ومثلا لفكرة البرج العاجى ؛ ولم يكن انعزاله عن الآخرين فقط بل وعن نفسه أيضا .

أما الفرد دى موسيه «١٨١٠—١٨٥٧» Alfred de Musset فقد اتصل بالرومانتيكيين فى سن الثامنة عشرة ، حيث أثارت أشعاره بغرابتها حماسة الرومانتيكيين ولكننا نلحظ أنه بالرغم من تعاطفه مع الرومانتيكيين فاننا نجده يقول بأنه لا يحب الحنان المتدفق والمندفع من القلب عند لامارتين ويقول بأنه يكره البكاء والبكائيين والحالمين والمحلقين وعشاق الليالى والبحيرات ويقول ان هذه ضخامة لا معنى لها ولا تملك أن تنتج لنا شيئا ، وهو يدافع عن بساطة فنه بقوله انه لا يحب الانتحال من أفكار الآخرين ويعبر عن ذلك بأن «كوبى ليس كبيرا» ، ولكنى أشرب فى كوبى — وذلك فهو يتخذ من القلب

---

(١) الأدب الثورى عبر التاريخ ص ٢١ .
(٢) الفن والحياة الاجتماعية ص ١٢٤ .

حسبما يعبر منبعا لفنه تاركا ما عدا احساسه الداخلي وقد كتب لصديق له «اضرب قلبك انه هناك يكون النبوغ» FraPpe toi le Coeur Cèst là qùest

كذلك نجد لامارتين «١٧٩٠ — ١٨٦٩» La Martine الذى يرى أن le genie الشعر يجب الا يكون لتزجية أوقات الفراغ ، وانه حسبما يعبر ليس زينة للحياة L'ornement de la vie ولكنه خبز الحياة mais le pain du jour ولكنه فى الوقت نفسه يرى ان الشعر غناء داخلي La poesie cèst le chant interieur وقد أرجع مصادر الفن الى شغف القلب .

فتنة الطبيعة .

حمية الاعتقاد .

اما فكتور هوجو «١٨٠٢ — ١٨٨٥» Victor Hugo فقد بدأ نزعته الرومانتيكية حين قال ، «اريد أن اكون شاتوبريان أو لا شيء» وبعد وقت قصير كان شاتو بيريان يجيب ملقنا اياه بالطفل المعجزة .

وبعد نشر أول مجموعة شعرية له سنة ١٨٢٢ ترأس المدرسة الرومانتيكية ولعل أهم تحديد لمتحنى هذه المدرسة نجده فيما كتبه هوجو في مقدمة ديوانه الشرقيات Les Orientales اذ يقول انه ليس من الذين يؤمنون بالنقد او يعتقدون بحق كائن ما فى سؤال الشاعر عن مزاجه الشعرى ، أو ان يطلب منه لماذا اختار هذا الموضوع أو ذاك . أو اقتبس هذا اللون أو قطف من شجرة معينة أو استمد من ينبوع معين .

ويرى كذلك انه لا يوجد فى الشعر مواضيع طيبة أو مواضع رديئة ، فكل شيء يصلح أن يكون موضوعا ، وكل شيء ينبع من الفن ولا يصح أن تبدي سببا عما جعلك تتخذ هذا الموضوع سواء كان حزينا أم مرحا ، أم عظيما أم بشوشا ، أم باهرا أم مظلما أم غريبا أم بسيطا ولم فضلته على الآخرين .

كذلك يرى أن الفن ليس له أن يقيم حدودا أو يضع قيودا ، أو يأتي بكمائم ، هو يقول لك : «اذهب ويتركك فى هذه الحديقة حديقة الفن — حيث لا توجد شجرة محرمة» .

ان الشـــاعر يجب أن يكون حرا ، ويجب أن نضـــع انفسنا فى وجهة نظره ، انه يرفض أى قيد .

ويعترض هوجو على كل حدود أو قيود ، تحد من حرية الفنان ويقول انه لا يعرف شيئا عنها ، فليست هناك خرائط لطرق الفن تنبىء عن الحدود الممكنة والحدود المستحيلة .

واذا سأله سائل ــ كما يقول ــ ما فائدة هذه الشرقيات «وما هــذا الكتاب الذى هو للشعر المحض الذى تذف به وسط مشغوليات الجمـــاهير الهامة ، واذا سئل اين الفائدة ؟ أين المناســـبة ؟ سيرد أنا لا اعرف هــذه الاشياء ولا ادرى عنها شيئا انها فكرة اخذته بطريقة سخرية عنـــدما ذهب لرؤية غروب الشمس»(١) .

وتلك المنهج الذى اتبعه الرومانتيكيون والذى يمثله قول موباســـان أيضا ان كل كتاب يشم منه الدعاية أو التوجيه يفقد كل صبغة فنية ، فالفنان ليس من شأنه التعليم واذا وجدنا فى الفن تعليما فانما ذلك أمر عرضى غير مقصود اطلاقا .

فالمعتقد العام هو أن الفنان شخص ملهم ، عاطفته المشبوبة وحسه الرهيف وقدرته على الحدس الصائب جميعها مقــومات الهـــامه والى أن الابداع الفنى الهـــام واشراق بل ان لامارتين يقول فى هـــذا المعنى « اننى لا افكر على الاطلاق وانما أفكارى هى التى تفكر لى» .

ولعلنا نذكر بهذه المناسبة قول الان Alan ان الفنان لا يبتكر الا حين يعمل ، وهو فى هذا العمل لا يعرف التعب أو الـــكلال ، بل انه يطلب بعمله من مضوعه مساعدته على تنظيم فكرته عنه وصوغه له .

ونحن اذا سلمنا لهم بفـــكرة الالهام ، فلابد معها من الصنعة اللازمة التى تطور وتركب وتعيد تنظيم هذا الالهام فى صورة تتساوق مع غيرها من

---

(١) Les Orientales—Paris—Edition gallimard 1964.

الافكار ، اما ان يكون عالم الفن أو الشعر كما يقول كروتشه خاليا من التفكير والنقد والفلسفة وهو عالم الخيال المطلق ، فهذه مبالغة انستاطيقية لا والخلق الفنى — كما نرى — يحتاج دائما الى مراجعة واعداد وهو صناعة ومهارة عن طريق الصورة ، أو عن طريق الخيال ، أو عن طريق الاحساسات أو الحدس ، فلابد من وجود ترابط عن طريق الصياغة التى تمسك بناصية الحلم الشعرى .

وهذا المنحنى للنظرية يقترب من النظرية الموضوعية من حيث عدم البحث عن منفعة تالية مع اعترافهم بخطأ المدلول الفكرى للنظرية الا فى ناحيـة فقط وهى عدم جدوى البحث فى الشعر عن طريق تقديرنا فى فوائده . .

فالرومانتيكيون يرون الشعر بالاضافة الى كونه «تعبيرا» أنه يعمل على تخصيب المتعة عند المتلقى فى اثناء قيامه بالمشاركة الوجدانية مع الفنان نفسه ، وهذه المتعة غاية الفن يقصدونها قصدا .

اسباب نشأة الرومانتيكية :

تفسر نشأة الرومانتيكية بأن أصحاب هذه النظرية أحسوا بما يشبه الانفصام بينهم وبين هذا المجتمع الذى عاشوا فيه ، وهو المجتمع البرجوازى الذى لم يعمل فيه أحد الا من أجل نهمه وجشعه ، وأن صيحة الفن للفن من الممكن احتسابها احتجاجا على تفسخ المجتمع واحتجاجا على هذا المجتمع الذى يجد كل شيء مجرد سلعة ! ان شعار الفن للفن هو محاولة وهمية للافلات الفردى من الدنيا البرجوازية الرأسمالية وهو فى نفس الوقت تأكيد للمبدأ السائد فى هذه الدنيا : مبدأ الانتاج للانتاج «ونحن نجد فى انتاج بودلير بشكل بارز عنصر الاحتجاج الرومانسى وسلاح الاتهام القاطع»(١) .

فهناك من يرى أن انفصام الوسط الاجتماعى الذى يعيش فيه الفنانون يؤدى الى نشوء «نظرية النزوع» التى تقوم حين ينشأ خلاف بين الفنان

---

(١) شفيق مقار — شيء من الشعر — الدار القومية ص ٣ .

وبيئته وكما يعبر بليخانوف ، «ان الميل الى الاتجـاه نحو نظرية الفن للفن ينشأ دائما حينما يجد الفنان نفسه غير منسجم تماما مع البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها»(١) .

وحين نقارن بين الذين اعتنقوا مذهب الفن للفن من الادباء الفرنسيين نجد أن نزوعهم الى هذه النظرية بسبب انهم قد ضاقوا بالبرجوازية المتحكمة في روح العصر فقد كان تيوفيل جوتيه يدافع ضد النفعية في الفن قائلا : «لا أيها البله المعتوهون المتنفخون ، ليس الكتاب حساء ، وليست الرواية حذاء بدون خياطة ، اقسم بجميع مقدسات الماضي والحاضر والمستقبل وبجميع البابوات لا . ألف مرة لا . انني من أولئك الذين يرون النافلة هي الضروري ! وانني أجد الاشياء والناس بنسبة معاكسة للخدمات التي يقدمونها» .

فالاحساس بالضيق من تفسخ المجتمع البرجوازي ذهبا الى كراهية هذا المجتمع واحتقار كل برجوازي الذي يقـول عنه تيوفيل جوتييه أيضـا «البرجوازي في اللغة الرومانتيكية يعني الانسـان الذي لا يعبد الا قطعة المائة درهم ، وليس له من مثل أعلى الا الحفاظ على جلده ، والذي لا يحب من الشعر ، الا الاغاني العاطفيـة ومن الفنون التجسيدية الا الصـور الملونة»(٢) .

واستشهادنا بأقوال تيوفيل جوتيه انما لاعتباره من وجهة نظر الاديب الفرنسي ممثلا لهذه الحركة ولانه «ملهم حركة الفن للفن وعمله يعطي لنـا نظرية كاملة وصورة واضحة بطبيعة الفن الذي لا يتطلب المنفعة ، وبالتالي لا يجب أن نجعل له أي هدف نافع ، هو هدف في ذاته ، لا يوجد جمال الا ما ليس له أي نفع . كل ما هو نافع قبيح ، ويقول في مقدمة مدموازيل دي موبان — يجب أن يظل الفن بعيدا عن قواعد السلوك والسياسـة ، ويجب أيضـا أن يظل بعيدا عن العاطفة ، ليس للفنـان سـوى عبادة الجمال ، فالجمال وحده يستطيع أن يجدد خياله ، ويذهب من قلقه فالجمال وحده هو

(١) الادب بين المادية والمثالية ص ١٦ .
(٢) بليخانوف — الفن والحياة الاجتماعية ص ٦٨ .

الخالد ، وما دام الشعر همه الوحيد هو الجمال فهو بهذا يوثق ارتباطه بالفنون التشكيلية»(١) .

فالوقوف ضد الفن النفعي الذي سيسخر لخدمة البرجوازي الذي مقته ويحتقره الرومانتيكيون كان الاساس للتمسك بفكرة الفن للفن ، ولعل هذا هو ما يفسر موقف جوتييه وموقف بوشكين وموقف فلوبير ايضا الذي كان يقول : انه يطبع كتبه للبعض فقط وليس كل الجماهير ، ويرى أن هدف الفن هو قبل كل شيء الجمال وان الفن والعلم اللذين ظلا طويلا منفصلين بسبب الجهود المتنافرة للفكر الانساني يجب أن يجهدا الى الاتفاق ان لم يتيسر امتزاجها كلية . ولعل هذا ما يفسر أيضا امتداح جوتييه لكتابه أزهار الشر لدقاقته فيه عن استقلال الفن ودعوته لجعل الشعر لا غرضية له الا اثارة الاحساس بالجمال .

ولقد الح جوتييه على أن الشعر لا يحاول البرهنة على شيء ، بل هو ايضا لا يحاول أن يقول شيئا ، ذلك لان الجمال في القصيدة — كما يراه — يحدد على أساس موسيقاها وايقاعها .

وقد تجلى الخلاف مع المجتمع البرجوازي في الاحتجاج عليه عن طريق الفكر في نظريتهم «الفن للفن» وعن طريق السلوك مثل ارتداء الالبسة الشاذة والشعور الطويلة التي كانت تمثل نوعا من الاحتجاج يحاذيها صفرة الوجوه تقابل الشبع البرجوازي ، ولم يكونوا يغتفرون لفكتور هوجو — حين تكون الابواب مغلقة — زيه المتأنق ويرون ذلك ضعفا منه يقربه من البرجوازية .

يقول جوستاف لانسون Gustave Lanson في كتابه قصة الادب الفرنسي متحدثا عن جوتيه والبرجوازية «كان يمقت الرجل البرجوازي مقتا شديدا . وليس الفن في رايه الا احدى طرق المعرفة ، وهو الطريقة الوحيدة التي لا تخدع احدا ، ذلك ان المعتقدات تنهار ، والمذاهب الفلسفية يحل بعضها

(١) انظر : La gard et Michard

مكان بعض ، اما الفن فهو الذى سيبقى وحده ، وبفضل حاسة الجمال ينفذ الفن الى اعماق الكون ، بل انه يستطيع خلق عالم آخر ، وهو العمل الفنى ، ويصل المرء فى هذا العالم الى الحقيقة المطلقة عن طريق الجمال وهو الشىء الوحيد الذى يدوم»(١) .

ويقول فى موضع آخر « كان لجوتيه اهمية كبرى فى الادب فمن جانب لما كان يكره الطابع البرجوازى ، فقد وجه الادب نحو الرومانتيكية المتطرفة التى لا تهتم بالاخلاق أو الفضيلة فمهد الطريق أمام بودلير»(٢) .

يقول بليخانوف : «ففى اى حين نشأت هذه الظاهرة بين الرومانتيكيين الفرنسيين والبارنسيان ، وهل كانوا جميعا نشازا بين انغام المجتمع الذين عاشوا فيه ؟ فى عام ١٨٥٧ عبر جوتيه عن احتقاره المزرى للبرجوازية التى اخذت تظهر بوضوح فى المجتمع وسخر باساليبها . وكان يعرف البرجوازية بأنهم اصحاب البنوك وحملة الاسهم والمحامون والتجار ومؤسسو الشركات، بل كل من لم يدخل فى محيط الرومانتيكية . ووصفهم تيودور بانفيل بانهم أولئك الذين لا دين لهم غير قطعة الخمس فرنكات .. وهذا دون شك دليل مقنع على أن الرومانتيكيين وجدوا أنفسهم فى حالة نشاز مع المجتمع البرجوازى المحيط لهم ..

ان اتجاه الفنانين وأولئك الذين يهتمون بالفن اهتماما حقيقيا نحو نظرية الفن للفن نشا حينما فقدوا الامل فى انسجام حياتهم مع البيئة الاجتماعية التى كانوا يعيشون فيها . حيث اندلعت ثورة ١٨٤٨ خرج كثير من الفنانين الفرنسيين على نظرية الفن للفن التى كانوا قد ساهموا فى تدعيمها حينا ، حتى بودلير الذى وصفه جوتيه على أنه الفنان الوحيد الثابت

---

(١) Histoire de la litterature française ترجمة د.. محمود قاسم المؤسسة العربية الحديثة سنة ١٩٦٢ ص ٣ ، ٤ ج ٢ .

(٢) السابق ص ٢٩٥ .

على مبدأ استقلال الفن المطلق ، أصدر صحيفة ثورية دعاها النجاة العـامة Le salu sublie حتى نهـاية سنة ١٨٥٢ ظل بودلير ينـادي بوجـوب استخدام الفن ليحقق أغراضا اجتماعية سـامية ، وحينما انهزمت الثورة وانتصرت القوات الناهضـة ارتد بودلير وفنانون آخرون الى نظرية الفن للفن »(١) .

أي أن قبح الواقع كان مدعاة للانشغال عنه باطلاق الفنان لكل عاطفة صرفا للفكر عن تلك المآسي الناخرة عصب المجتمع في ظل الانظمة البرجوازية فكان الانطلاق وراء الخيال ونشدان التجرد من كل القيود المعرفة .

ولكن هذه النظرية تلقى النقدات التي توجه اليها من مختلف الاتجاهات والتي تتناول زواياها المختلفة ، ومن هذه النقدات ما يرد على ما قيـل عن أسباب النزوع عند أصحاب نظرية الفن للفن ويرى أن الفنان بوسعه الاتيان بنظرة ذات مضمون مخصب للحياة وبقدرته توسيع نظرته الى الانسـانية جميعا كما يقول جون فريفيل ان المجتمع الذي يعيش الفنـان بين ظهرانيه حالما متألما مدركا مبدعا مجتمع غير انساني يفترسـه التناقض وتتقاسـمه منازعات العمل ، وتمزقه مصالح الطبقات المتضاربة ، ويصيبه الاستغلال والاستبداد والجهل والعوز بالشلل ، ومع ذلك يتجه الفنـان بكل ما يملك من قوة الى الاكتمـال ، والى المضمون الـكلي للحيـاة ، الى الوحـدة المستسلمة له ، الى التآلف الكامل فهو يحاول أن يوسـع آفاق الانسـانية جمعاء ، ويؤلمه ما يحيط به من ذلك الاختلال الذي اقلق روحه وميله الفتي في تقليل نصيبه منه(١) .

كذلك يهاجم سارتر هذه النظرية بحجة انفصالها عن المجتمع ويهـاجم أي كاتب يتبع تعاليم مدرستها أو يسير على فلسفتها فيقول : «الكاتب الذي ينهج تعاليم وآراء أصحاب نظرية الفن للفن يلقى اهتمامه وعنايته أولا بانتاج لا يخدم أحدا على وجه الاطلاق ، وقد تبدو أمامه انها جميلة ولكنها محرومة

---

(١) ج. ف. بليخانوف — الادب بين المادية والمثالية ص ١٨ .

(١) الادب والفن في ضوء الواقعية — ص ٥٠ .

من جذور ثابتة ؟ وهو بذلك يكون قد وضع نفسه على هامش المجتمع»(١) .

ونلحظ ان النقد الماركسى يتهم هذه النظرية ايضا بانها وليدة المجتمع البرجوازى بمعنى آخر وهو قيامها بخدمته وانها موجهة الى صدر الاشتراكية خوفا من أن تقضى هذه عليها كما قضت تلك على الاقطاع بناء على الدياليكتيك الماركسى فى حتمية التاريخ والصراع بين الطبقات كما سيأتى .

بل يتهم الماركسيون البرجوازية بأنها تحاول التظاهر والادعاء بحماية حرية الرأى والغيرة عليه ، ولذلك فهى تطلق الحرية الفنية حتى لا تضطر الى مصادرة الادب الاشتراكى الذى سيقوض أركانها .

ونتيجة لذلك فانهم يرون أن نظرية الفن للفن تفقد جاذبيتها فى المجتمع الاشتراكى بقدر زوال الاخلاق الاجتماعيــة الفاســدة فسوف يختفى قول بوشكين السابق واقوال تيوفيل جوتيه وفلوبير ايضا القائل بأن «الفن هو تشدان ما لا فائدة فيه» لان هذه الاقوال تعنى ثورة ضـد النفعية الجشعة لسيطرة طبقة من الطبقات .

وعلى ذلك فهم يرون ان الفن البرجوازى يمجـــد الفردية ولا يهتم بالمجموع ويعمل على تنمية الانتهازية الفردية فى حين أن الفن الاشــتراكى ينمى داخل النفس الاحساس بضرورة الحاجة الى التعاون ويعمل منسجما مع مصالح المجموع .

كذلك فهم يرون ان أصحاب نظرية الفن للفن يغفلون عن الوشائج التى تربط الفرد بمجتمعه وصـــلة ذلك بأفــكاره وآرائه وأحاسيسه ، ويرون أن اســتقاء الافــكار عن طريق التأمل المجرد يؤدى الى أن فنه سيكون مجرد انعكاس لاختزانات العقل من الافكار المحصلة سلفا ، والتى يكون قد أصابها العقم ، ويضعون فى مقابل ذلك موقف الكاتب الماركسى الذى يدين بالواقعية الاشتراكية .

وعلى ذلك فالماركسيون لا ينظرون بعين الارتياح ايضا لمن يرفضـــون موقف أصحاب نظرية الفن للفن من غيرهم — بحجة أن هؤلاء يرفضون مبدأ

---

(١) Situation p. 9.

الفن للفن لانهم برجوازيون ، يحرصون على وجود تفاؤل برجوازى يعطى قوة دافعة للمجتمع البرجوازى ، وليس دفاع هؤلاء عن النفعية فى الفن نتاج اخلاص لان الفن النفعى يتلاءم مع العقلية المحافظة .مثل ملاءمته للعقلية الثورية مع اختلاف فى الغاية .

يقول بليخانوف ، ان قيمة الانتاج الفنى تحددها بشكل نهائى قيمة مضمونه ، وهذا بالضبط ما لم يرده الرومانتيكيون ، ومنهم تيوفيل جوتيه أن يقرروه ، فقد كان تيوفيل جوتيه يقول ، ان الشعر ليس خاليا فقط من البرهان على اى شىء ، بل انه لا يحدثنا عن شىء ، وان جمال البيت من الشعر يتوقف على جرسه وانسجامه . وهذا خطأ فاضح ، وهو عكس الحقيقة تماما ، فالشعر وكل الآثار الفنية بوجه عام تحدثنا عن شىء لانها تعبر دائما عن شىء ، وهى تحدث بالطبع بطريقتها الخاصة ، ويعبر الفنان عن افكاره بالصور ، بينما يبرهن الكاتب على آرائه بالحجج المنطقية(١) .

ومع ذلك فانه من الممكن القول بامكانية التوفيق بين النزعة الجمالية والفن الذى يحقق غاية نفعية اجتماعية كما يرى ايردل جنكنز «ان الفعل الجمالى مرحلة طبيعية وتلقائية لاستجابة الانسان المادية مع البيئة ، وانه يشارك مشاركة ضرورية فى عملية التوافق ، وان الفن قائم من أجل الحياة وان الحياة لن تستطيع أن تقوم بغير فن»(٢) .

فالبلورة العامة للنقد الموجه لفلسفة الفن هو أنها تضع الشكل فى مقدمة الاهتمامات ، وهذا غير منطقى لانه ليس للفن المطلق كيان مجرد ، أو وجود عينى ، فالمثل الاعلى للجمال – مثلا – فى مجتمع معين انما هو مكونة لمجموعة من العوامل البيولوجية والتاريخية والثقافية وهو يختلف عن غيره فى المجتمعات الاخرى وهكذا .

ومن ناحية ثانية فان هذه النظرية قد اسرفت فى السير فى طريق

---

(١) الفن والحياة الاجتماعية ص ٨١ .
(٢) الفن والحياة الاجتماعية – ترجمة أحمد حمدى ص ٤١ .

دعوتها بعبادة الجمال ، فاقامت بذلك طغيانا من نوع جديد ، هو طغيان الشكل أو الصورة لتعالج طغيان المضمون أو المحتوى .

فالموقف النقدى الذى يتخذ الوضع المقابل لنظرية الفن للفن يتهمها بانها انعزالية وضد الخلق الاشتراكى وانها تعمل على الدعوة لترك تحمل المسئولية .

ان فردية الفنان المتخيلة حسب النظرية — كما يقول ناقدوها — قد تغلق أمام الفنان الرؤية الصحيحة للاشياء وتطفىء امامه حرارة الصراع الذى تزخر به الحياة فى حركتها الدافقة فى شرايين المجتمع وعصبه ؛ وتجعله مستهلكا فى عملية تكرار عقيم لانفعالات مكرورة جرداء من كل دفقة انفعالية من حركات المجتمع وتؤدى — فى نهاية الامر — الى انهيار فنى وغموض مبعثه التزويق والتلفيق فى الصورة وبالسجود لوثنية الشكل وعبادة المظهرية الشكلية .

ثم ان جعل هدفية الفن تتبلور أو تتركز فى تحقيق الجمال الخالص من أية فرضية أخرى وجعل النقد الادبى وحصره داخل هذا الجمال فى عزلة عن اية قيمة خارجية — كل ذلك يدفع بالاعمال الادبية والنقد الادبى معها الى طريق مسدود فلا يمكن التميز الصادق والحكم المجرد بين عمل وآخر اقل بجودة الا من ناحية الشكل .

كذلك يتوجه النقد الى هذه النظرية بأن قيمة التجربة فى الشعر تقف حائلا منتصبا ضد فكرة الفن للفن لان وجود قيمة أو قيم فنية ذات استقلال متميز ومتوحد قد يؤدى الى عزلها عما سواها من أنواع التجارب الانسانية الواسعة وعلى ذلك فيجب تمحيص عالم الفن من الفردية الخالصة حتى يمكن للتجربة أن تصبح انسانية عامة ولذلك فالخيال وحده ليس مستحبا فى الشعر لان الشكل والمضمون يجب أن يتساوقا على درجة واحدة لان جمال الشعر هو تعبيره عن كل معاناة الانسان فى اطار مجتمعه لا مجرد خلق متوهم لعالم خيالى قائم فى ذهن الفنان .

اى أن مضمون الفن هو النفعية الخادمة لكل القيم الاجتماعية المفرغة من القيم والاحاسيس الفردية الذاتية .

كذلك يرى الناقدون لهم بأن مجال دعوتهم هذه لن يجد له مكانا الا في اطار نوع خاص من الشعر وهو الشعر الوصفي بل ان هذا المجال نفسه غير مستقر لانه يتيح للفنان القدرة على استغلال امكانات الوصف للايحاء بمعان أخرى قد تكون لها دلالات اجتماعية .

وكما يقول ايردل جنكنز ان الذين يتكلمون عن الفنان بحسبانه شخصا استخلص نفسه مرة واحدة والى الابد من مهام الحياة وقد ادار ظهره نهائيا لكل ما يحيط به وقرر التعامل عن طريق الفن مع عالم هو مخترعه ومؤلفه بأجمعه فانهم يظنون أن اتجاه التجربة الطبيعي هو المهام المنطقية والعملية ، وان التجربة تعنى بصفة تلقائية بالنفس والعالم ، وليس بالاشياء المتميزة ؟ وانها على استعداد لان تقدم نفسها لغايات العالم النظرى والتكنولوجى وفقا لهذا الراى الواسع الانتشار فان التجربة تندفع نحو انجاز حوافزها المعرفية والوجدانية غير انها تتوقف بثبات عن تحققها الجمالى وكأنه مصير عدائى قد يحطمها كل هذا غير حقيقى . ومن الطبيعى والضرورى أن يعنى الانسان بالطابع الفعلى للمناسبات التى يحياها ، اى بالمضمون الفعلى لالتقاءاته بالعالم .. والانسان يشعر تلقائيا بغبطة جمالية بما يقدمه له الوعى عن العالمين الباطنى والخارجى كما انه يشعر بشغف جمالى يدعوه الى اطالة هذا التعرف . ومن هذا يتضح أن التجربة ليست معادية بالفعل للمقصد الجمالى القاضى بالتمهل عند التقائنا بالاشياء واستغراقنا فيها ، كما انها لا تعادى تهذيب اللحظة الحاضرة وادراك الموضوعات والاحداث وفقا لحالتها»(١) .

وفى الوقت نفسه فانه لا نكران بأن الفنان لا يقوم بعرض مبسط ساذج لمضامين اجتماعية فانه من المسلم به أنه يقوم بعملية تركيز للانتباه ويقوم أيضا بما يمكن ان يسمى بعملية انتقاء لما يتناوله من طريق رؤيته الفنية الخاصة .

واذا كانت هذه الانتقادات الموجهة لمفهوم نظرية الفن للفن تتناول.

---

(١) الفن والحياة ص ٢٥٠ .

بالتحليل موقفها من فهمها لطبيعة الفن والعلاقة بينه وبين المجتمع فلعل أشد نقد هو ما يوجهه لينين لفكرة حرية الابداع وبأن الفن غير متحزب ويرى ذلك صيحات «مائية» اذ هو يعتبر — كما سيأتى — الفن طريقا للثقافة وللتغيرات الجذرية فى عصب المجتمع ، وهو يرى أن الابداع الفنى يكمن فى مجرد عكس الحياة بطريقة أمينة فى حركتها التاريخية وان القانون الرئيسى للابداع هو عدم انفصام العلاقة بين المجتمع والواقع وبين الفنان .

ومع كل هذا الجدل فاننا نستطيع أن نلحظ ان أصحاب هذه النظرية يرون أنه لا تعارض بين دعوتهم وبين المسائل الاخلاقية أو الاجتماعية ، ويدللون على ذلك بان الشعر — مثلا — خير انسانى له اتجاه خاص وهو القلب الانسانى الذى نصل الى أعماقه الثرية والمتعددة الخصب عن طريق الصدق فى التجربة الشعرية .

وعلى ذلك فهم يرون أن نظريتهم موصولة بالحياة وان شعرهم بينه وبينها كثير من الوشائج العميقة الغائرة ، فهو عبقرية انسانية زاخرة بالمشاعر والافكار وان كان الشاعر لا يرمى الى مبالة نفعية ، بل كل ما يبغيه فى تجربته اثارة المشاعر فى حد ذاتها .

ومع وجاهة هذا المعتقد من أصحاب هذه النظرية فانهم سيضطرون بالضرورة الى تضييق نطاق نظريتهم فى مجال الشعر ، فلا يمكن تطبيقها فى القصة أو المسرحية لانها موضوعية فى أصلها الا اذا قصد بها الإلهاء عن طريق الكلمة من النوع الذى يسميه الفرنسيون Farce وهى مع ذلك تمثل نطاقا ضيقا محدودا .

ومن ناحية أخرى فان الناقد سيضطر الى جعل حكمه على العمل الفنى داخل هذا العمل لا يتجاوزه ، وليس له أن ينظر الى مقاييس خارجى بناء على انه قد استقر فى اذهانهم أن الفنان شخص ملهم ، عاطفته المشبوبة وحسه المرهف ، وقدرته على الحدس هى مقومات فنه — وقد وصلوا من ذلك الى تصوير عملية الابداع الفنى بانها الهام واشراق يأتيه من أعلى .

ونلاحظ على ذلك انه يستحيل على الفنان ما دام يحيا فى مجتمع أن يتصور وجود منطقة استوائية تفصل بين شطرى العالم ، وهو يقف محايدا على هذا الخط الاستوائى المتخيل .

وفى الحقيقة فاننا اذا كنا عدولا فى آرائنا فاننا — بالرغم من كل هذا الجدل — نستطيع القول بأن أصحاب نظرية الفن لم ينفصلوا بمعنى من المعانى عن قضايا مجتمعهم السياسية أو الاجتماعية — حتى اذا قلنا بانعزالهم الفنى — فهذا الانعزال نفسه نوع من الاتصال السلبى — ان جاز التعبير ، ولم يكن امرهم امر ابراج عاجية كما يقال بقدر ما كان اتصالا من نوع خاص ومن اجل خير الانسان وحرية البشر .

لذلك فاننا نرى أن اتصالهم بالمجتمع كان على نوع خاص متخذا زاوية حادة ان جاز التعبير كنوع من الاحتجاج العنيف ضد التفسخ الاجتماعى وفى نفس الوقت حاملا فى طياته شعورا ايجابيا والتصاقا بمخصبات الحياة فيه .

اى انه لا تزال داخل هذه النظرية بمعنى من المعانى اتصال بالمجتمع وان كانت اتصالات لا تبدو على السطح الا انها موارة تحت خبيئة التيارات المتلاطمة فى المجتمع .

الفصل الثانى

الفن وعلاقته بالمجتمع.

- تحديد نوع العلاقة بين الفنان والمجتمع
- دراسة للعلاقة بين النشاط الفكرى والبيئة الاجتماعية
- المدرسة الاجتماعية والنفسية واثرها فى ربط الفن بالمجتمع
- مدى الالتحام أو الانفصام بين الفنان والمجتمع
- مناقشة لآراء فرويد ويونج ودوركهايم حول وظيفة الفن
- مناقشة لآراء الجماليين فى محاولة فصم الفنان عن مجتمه
- دراسة حول طبيعة الفن ووظيفته
- العلاقة بين الفن والمعيار الاخلاقى والدينى فى المجتمع
- مفهوم الاخلاق فى مدلوله الفلسفى وعلاقة الفن به
- النظرية النقدية عند العرب حول الفن والمجتمع والاخلاق
- حرية الفنان والمجتمع

« عـلاقة الفـن بالمجتمـع »

تتعدد التفسيرات لعلاقة الفن بالمجتمع وتبرز فى فهمها لطبيعة الفكر ومكوناته صـلة الفن بالمجتمع وتراه مرآة لعقل الفنسان تبين مدى قربه أو التصاقه بالمجتمع ويغالى بعضها فلا يراه عاكسا بالضرورة لكل تغيير طارىء على مجتمعه ، بل ان دوركهايم يرى أن أفكار الانسان ليست ثمرة لنشاطه العقلى فحسب ، بل ثمرة البيئة الاجتماعية التى يكون جزءا منها ، بل ان كل طرق المعرفة التاريخية والاجتماعية والانتروبولوجية تثبت اثر البيئة فى كونها ذات اثر فعال فى سلوكنا وافهامنا ومزجها «بدينامية» المجتمع حيث نعيش فية .

فللفن اهمية نفسية فى المجتمع تتمثل فى أنه وسيلة لربط الشاعر بين الناس ، فما لا شك فيه أن هناك تعانقا بين الذات المنتجة للفن وبين تموجات البيئة الاجتماعية ، وهـذا التلاصق مختلف التأثيرات على حسب درجة العلاقة والقدرة على الرؤية الصادقة ومدى حساسية الفنان ووضوح رؤيته الفنية وتكثف المشاعر المتشابكة والمتداخلة .

ومن الملاحظ أن لاراء فرويد وكشفه مناطق اللاشعور والشعور أثرها فى ربط الفن بالمجتمع بالرغم من أن فرويد يفسر الفن بأنه «متعة نعوض بها عن شىء آخر» وانه «ادراك مغلوط اذا ما قورن بالحقيقة» الا أن فرويد فى حديثه عن اللاشعور جعل مكوناته من منطقة الشعور الملتصقة بالمجتمع ، وبمدى ما يحققه أو لم يحققه الفنان من رغبات داخل اطار هذا المجتمع وعلى ذلك فهو يعتقد أن الفن مفيد ولا يضر ، وتسبب ذلك من وجهة نظره أنه لا يقوم باى هجوم على عالم الواقع الا عند قلة من الناس يملك الفن عليهم أمرهم —

ويرى أن الفن من أهم وظائفه انه يؤدى دوره المخدر «مع مشاركته الحلم فى بعض خصائصه» .

كذلك يرى فرويد أن الفنان ما هو الا مخلوق منطو ذو نزعات غريزية تمنعه من الملاءمة بينه وبين سلوكه العملى ، اى أن العمل الفنى نتاج انفصام متكون داخل الذات نتيجة وطأة وضغوط المجتمع على الفنان فى ذاته الاولى فى أثناء محاولتها التمرد على الذات الاجتماعيـة التى تحاصرها ، ولهذا فان الفنان يجد فى عالم خيـاله ما يشبع تلك الرغبـات ، فهو يحقق متطلباته المستحيلة الى «إمكان» عن طريق «التسامى» الذى يصنعه خيـاله ، وفى الوقت نفسه فان الفنان عنـده من المرونة ما يجعله متصـلا بعالم واقعه ، فهناك خيط رفيع يربطه به ، وهناك مسـافة تمكنه من العـودة والاندماج والترابط مع هذا المجتمع .

فالفن — فى معتقده — يحقق عن طريق الوهم ، الرغبات المكبوتة فى اللاشعور ، والفرق بينه وبن الحلم هو أنه يقوم بعملية ارتقـاء بمستوى الاحلام لتكتسب طابعا انسانيا ، وفرويد يتصل بفكر ارسـطو حين يرى أن الفنـان فى تعبيره عن أحلامه المحبوسـة يتحرر منها أى يتطهر كما يذكر أرسطو .

كذلك يرى «يونج» فى نظرته الى الفنان أنه ليس شخصا حرا ، يتجه بارادته الى غايات محددة ، وانما هو يترك الفن يقوده ، لان الفن فى نظره دافع فطرى يتحكم فى الفنـان بالرغم من أنه انسـان له غاياته ومطالبه الشخصية ..

ومع ذلك فنستطيع أن نأخذ من فكرة يونج الاحساس العـام بأهمية الفنان ودوره باعتباره — كما يرى يونج — حاملا للاشعور البشرية ونفسيتها كلها وذلك حين يقول يونج ايضا ، ولا نستطيع أن نكشف سر الابداع الفنى ومعالية الفن الا بالرجوع الى حالة من المشاركة الصوفيـة ، والى ذلك المستوى من التجربة حيث يعيش الانسـان لا الفرد ، وحيث لا قيمة لخير الفرد أو بلواه ، بل القيمة كلها للوجود البشرى ، هذا هو السبب الذى يجعل كل عمل فنى عظيم عملا موضوعيا لا شخصيا ، ولكنه فى الوقت ذاته ليمتى

أقل عنفا فى تحريك مشاعرنا جميعا(١) .

فنظرية التحليل النفسى ترى أن كل عمل فنى انما هو رمز لامور ممنوعة فى نطاق المجتمع ، ولكنها محبوبة عند منشئها الذى يستخدم الموضوع الذى يصورها فى خياله الخفى .

ونستطيع الاستنتاج من فكرة اللاشعور فى نظرية التحليل النفسى أن الفنان هو ذلك الشخص القادر على استدعاء مختزنات الشعور ، وهو بموهبته الفنية قادر على أن يتسامى بلا شعوره ، ويجعله يتساوى مع نظم المجتمع ويجعل ذلك محققا للمنفعة .

ولكن عيب هذه النظرية انها تقوقع الفن فى قمقم الانفعال الشخصى الذى نتعاطف معه ولكن الفن ليس انفعالا منفصما عن الآخرين فذات صاحبه متصلة بذوات الآخرين واستقت هذا الانفعال عن طريق الاحتكاك الحيوى بهم وليس الفن كذلك مجرد تجربة تبعث اللذة أو ترضى الحواس .

ثم كان لظهور فلسفة سان سيمون Saint Simon «١٧٦٠ — ١٨٢٥» أثر فى ظهور دعوة المناداة بفن يكون اجتماعيا ونفسيا فى الوقت ذاته . بناء على فلسفتهم التى تدور حول العلاقة بين البشر فى كل مكان والعمل على التربية الاجتماعية .

ان نظرية التفسير الاجتماعى للفن ترى أن الابداع الفنى يرجع الى أن الفن جمعى لا فردى بمعنى أنه يبلور ميول مجتمع ببيئته ورغباته وحاجاته وله طابع معين وله جذور عريقة تتجاوز شخصية الفنان الذى ما هو الا مجرد معبر عن هذه الرغبات والميول ، ولكن الذى يعيب هذا التفسير انه بهذا التعميم يكون قد تغافل عن الجانب الفردى فى شخصية الفنان ولا سيما الواقعية الاشتراكية فى أحد دروب فلسفتها من حيث ان الواقعية الاشتراكية تحدد جذور الفن بالتطور التاريخى بثقافة الحواس الممتدة عبر الزمن والتى نالها التهذيب حتى اصبحت تؤدى نشاطا مستقلا وترى أن الانتاج الفنى «هو

---

(١) النقد ترجمة هيفاء هاشم دمشق ١٩٦١ ص ٣١٩ .

تحاصل العمل ـــ ونقصد بالطبع العمل ذا الطبيعة الخاصـــة «العمل الذى يوفق فيه العبقرى المبدع ، وتتجسد فيه لحظة من لحظات التـاريخ متخذة شكلا غير عادى وملائم لها فى نفس الوقت . ولكن لا يجوز للفنان المبدع أن يخضع فى فنه للظروف التى تتحكم فى حياة من يمارسون سائر الاعمال ، فهو يعمل فى مجتمع ينتابه التناقض ويسوده الاختلال»(١) .

وهى ترى كذلك ان الفنان يخضع فى انتاجه الفنى لشروط فكرية وهو وشيجة فى البنـاء الاجتماعى ، عامل على تنمية المشاركة بين افراد هــذه البيئة .

والنظرة الاجتماعية ترى أن المتعة والتعليم والاخلاق جزء من العمـل الفنى وتربط الانتاج الفنى بالمجتمع .

والفن اجتماعى فى جوهره ، وروحه ، وفى غايته ونتـائجه » الفن العظيم أن يحيا المرء حياة سائر الكائنات ثم يعبر عن هذه الحياة .. فليس الفنـان الحقيقى ذلك الذى يتـأمل ، بل ذلك الذي يحب ثم يعبر عن حبـه للاخرين .. الفن كالاخلاق غايته الاخيرة أن يسمو بالفرد على ذاته ، ويوحده بالجميع ، بل الفن امتداد المجتمع الى موجودات الطبيعة » (٢) .

فالفن متصل بالحياة هذه حقيقة وهو وسيلة من وسائل الحياة والبحث عما يسمى بالجمال المطلق ليس بحثا مجديا فالجمال تختلف معاييره من عصر الى عصر ومن جيل الى جيل والفنان يجب أن يسعى ليكون مثالا للجمال فى نفسه يتوامم مع أوضاع المجتمع ويكون مانحا للبيئة بعض ما أعطته من حياة والناس يرتبطون بتجارب الفنان الذى يوحد بينهم عن طريق الحياة المشتركة لهذه التجارب التى تتصل بوجدانهم وحياتهم ..

وهذا الفن المتصل بالحياة والمرتبط بالمجتمع لا يكفى بان يعكس الواقع

---

(١) جون فريفل ـــ الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ٤٩ .
(٢) مسائل فلسفة الفن المعاصرة ـــ ترجمة سامى الدروبى .
ص ٨ .

فهو ينحاز من أجل شيء ما أو ضده .

فالفن بما يمثله من تعبير عن الحياة يعتبر ابن المجتمع المعبر عنه المنطلق بتعمقه الواعي في التعبير الصادق عن قضاياه ومن المعروف أن البواعث الاجتماعية والانماط البيئية ذات تاثير واضح على مسالك الادب ، فهي تسمه بميسم خاص ، فالخصائص الفلسفية لمنجنى فني لا تنجم فجاة بل انها لها جذورا عميقة ممتدة في تربة المجتمع وشرايين مكوناته وما يعتمل فيه من حياة .

واذا كان دوركهايم Durkheim يرى أن الظاهرة الاجتماعية تتضمن وجود ضمير اجتماعي مزود بالتصورات أو اذا كان تارد Trde يرى أن الظواهر النفسية المتبادلة بين الافراد هي السبب في وجود الظواهر الاجتماعية لان موجة التقليد هي التي تخلق وحدة سماعة سريانها من فرد الى آخر .. فان الالتقاء في أن الانسان والمجتمع كلاهما محصلة لعلاقات لاصقة بين الطرفين .

كذلك نحن لا نقبل مبالغة دوركهايم حين ينظر الى الفرد بحسبانه مجرد مادة مرنة يشكلها المجتمع أو انه دمية يحرك المجتمع خيوطها فهو في نظره مجرد كائن سلبي خاضع لنظام لا دخل له في وضعه باية حال بل لعل القول الاقرب الى الاقتناع اعتبار الفرد متصفا بجميع الصفات التي ينطوي عليها المجتمع باكملة وانه من الافضل القول بأن هناك امتزاجا بين الشعور الذاتي للفرد وشعور الآخرين واننا نعدل افعالنا وسلوكنا بناء على ما نكونه كفكرة لانفسنا عن طريق المقارنة بالآخرين وان شعورنا الذاتي — على كل حال — ليس شعورا منعزلا أو عالما صغيرا مقفلا بجدار صفيق ، بل هناك مجموعات من الصلات التي تجعل هناك ما يشبه التوحد بين ما يسمى بالانا والنحن والغير على حسب ما يعبر «جيرغيتش» — «من يوم الى آخر يزداد تصورنا لوجود صلة قوية بين ثلاثة أطراف ، وهي «الانا» و«الغير» و«نحن» باعتبار انها مظاهر جوهرية لكل شعور انساني فاذا أردنا أن ننفصل «الانا» عن «الغير» وعن «نحن» فمعنى ذلك اننا نقضي على نفس الشعور الذي ينحصر في تلك الصلة القوية بين هذه الاطراف الثلاثة على النتائج الموضوعية من العلامات والرموز التي يعبر بها هذا الشعور نفسه واذا فمن الخطأ أن

تفصل بين الشعور الفردى وشعور الآخرين والشعور الجماعى باعتبار أنها ثلاث حقائق مستقلة ، هذه الاطراف الثلاثة لا توجد الا مرتبطة على نحو لا انفصام له والتبادل بين هذه الوجهات من النظر أمر ضرورى » (١) .

وسواء أخذنا برأى علماء الاجتماع في ان هناك ضميرا جمعيا يهيمن على العلاقة بين ضمير الشخص وضمير الغير أو بقول علماء النفس بأن «الشعور الجماعى» أو «نحن» هو مجرد نتيجة للصلة الداخلية بين شعور الشخص مع شعور الغير فالفكرة العامة هى تأثر الفرد بمجتمعه ووجود تموجات داخل الاطار الجمعى فى حركة تيارات مستمرة بين الانا والغير . واذا كان الامر خاصا بالفنان فانه مما لا شك فيه انه أكثر الافراد حساسية ورهافة لحركة المجتمع حوله وهو لن يكون بالضرورة مجرد مرآة تعكس هذه الحركات بل ان مجموعة الانعكاسات يستطيع تحويرها واتخاذ زاوية للارتداد بها مرة أخرى بما هو مميز به من قدرات لا تتاح للآخرين ولعل الدليل على أثر الفن في المجتمع انه يقدم له قيما جديدة تساعد كثيرا على تطوير المجتمع ، بل وعلى تعديل سلوكه فعلى سبيل المثال نجد الشخصيات فى المسرحيات في أثناء صراعها وما يؤدى اليه هذا الصراع من نتائج لا تؤدى الى التطهير فقط ، بل الى تعديل السلوك عن طريق التأثر بالنتيجة أو المضمون كما يقول ستيفن سبندر «لقد كان شعراء الماضى طموحين فى مطالبهم من الحياة ، ولم يكن الفن عندهم مجرد شىء مقدس ، كما أن الشعر لم يكن لحظة احمرار وجنات ، أو رؤية جمال الزهرة أو روعة لون الغروب فقد امتد عالمهم حى شمل الحياة بأسرها ، بل ما بعد الحياة ، ولم يتخذوا موضوعاتهم من الحب الشخصى ، أو الكراهية الشخصية وحدهما ، بل من القوة والسلطان .. لذلك يجب على الشاعر الحديث الا يسد مجرى هذا النهر الكبير»(١) .

---

(١) اتجاهات الفلسفة المعاصرة ـ اميل بريسيه . ترجمة د. محمود قاسم مشروع الالف كتاب ص ٦٥ .

(١) الحياة والشاعر ـ مكتبة الانجلو ـ ترجمة د. مصطفى بدوى . ص ٥٦

ويفسر بول فاليرى Paul Valèry فى كتابة الخلق الفنى La creation Artistique مشكلة العلاقة بين الفنان وبين الآخرين فيؤكد أن الفنان فى أثناء عملية الخلق الفنى يضع نصب عينيه الذين سيتوجه اليهم بعمله ومدى اثره فيهم فيقول : «فالمؤلف عن علم أو دون علم يتخذ موقفا جديدا كل الجدة ، فهو لم يكن يرى فى البدء الا نفسه . ولكن عندما يبدأ بالتفكير فى عمل فنى ، يبدأ بحساب التاثيرات الخارجية . انها مشكلة فى التكيف تطرح نفسها عليه . فهو يهتم عن وعى أو غير وعى بالاشخاص الذين سيتأثرون بعمله ، ويكون لنفسه فكرة عن هؤلاء الذين يتجه اليهم ، كما يتصور من ناحية ثانية الوسائل التى يمكنه أن يحصل عليها لتحقيق هذا التاثير»(١) .

ان حياة الفرد فى اطار المجتمع لا تجعله مستقلا ابدا بذاته ، مهما يبدو هذا الاستقلال ممكنا ، فلابد من اتخاذ موقف ما نحو هذا المجتمع .

كذلك يرى جيو Guyau أن الفن تابع من الحياة نفسها وهو نشاط اجتماعى بلا شك بل ان الفن فى رأيه هو الحياة نفسها مركزة
وعلى الفنان الا يغرق فى تيار الحياة ، بل عليه أن يسبح فى هذا التيار ، وأن يدرك مشكلاتها وتموجاتها فالفن عنده « اجتماعى فى نشأته وغايته وماهيته » .

فالنظرة الاجتماعية ترى أن الفن واقعة ايجابية ذات كيان عضوى بالشريحة الاجتماعية ، وما يكتبه الفنان لابد وأنه ذو صلة بمجتمعه بناء على المقولة المعروفة بأن الانسان اجتماعى بطبعه .

فالفن جماعى باعتبار أنه يوحد مشاعر الناس عن طريق المشاركة حول الاثر الفنى وباعتبار أنه معبر اصيل عن اتجاهات الناس فى المجتمع ويستخدم أحيانا لتوصيلهم نحو غايات اجتماعية لها فائدتها فى صالح المجتمع، ومحور فلسفة الربط بين الفن والمجتمع يقوم على أن الفن مثل غيره من الوان النشاط الذى تموج به الحياة ، ولذلك فيجب أن يعمل لخدمة المجتمع

---

(١) الخلق الفنى ص ٢٠ .

الذى لم يخلق من اجل الفنان وانما الفنان هو الذى خلق من اجـل المجتمع وهو فى نفس الوقت لا يكون فنه الذى ينتجه خاصا به فقط وانما هو قسمة مشتركة بينه وبين غيره ، وعليه أن يكون متناغما مع اللحن الجماعى ومعبرا عنه كما يقول الدكتور طه حسين «فليس من سبيل الى ان ننكر ان للاحداث الجسام والخطوب العظام أثرها البعيد فى حياة الناس ، فقد تأثرت أدابهم لان هذه الآداب آخر الامر ليست الا تعبيرا عن هذه الحياة وتصـويرا لها ، فاذا تغير الاصل تغيرت الصورة ، واذا تغير المعنى تغيرت العبـارة التى تؤديه»(١) .

فهناك ارتباط معنوى بل ومادى بين الفنـان والمجتمع يؤدى الى نوع من الالتقاء بين المفاهيم والقضايا المشتركة .

ولا يعنى هذا الربط بين الفنـان والمجتمع وجـود ما يمكن أن يسمى بانفصال مشاعره الذاتية وحرمانه من التعبير عنها ما دام سيضع مجتمعه أمام عينه لانه حين يعبر عن شخصـه عن طريق صلته بالآخرين وتفـاعل شخصه فى محيطهم يكون قد حافظنا على الوجه المقابل وهو احترام ذاتيته أى أنه «ليس هناك خلاف بين قولنا ان الفنان يعبر عن مشاعره وتأثيراته ، أو أنه يعبر عن خصائص العالم والحياة لان مشاعره وتأثيراته خاصة بصفة العالم والحياة ، ولا يهتدى الى هذه الخصائص الا عن طريق شعور شخص ما أو تأثيراته فحسب ، ومن ناحية أخرى فان القول الذى نختاره يؤدى الى اختلاف كبير ، لانه يقرر تفسيرنا لدور الفنان ومسؤليته ، فاذا ما اعتقدنا أن الفنان يعبر عن نفسه فان هـذا يشجعه على بث مشـاعره وتأثيراته دون تفرقة أو نظام مع الالتزام فقط بالاعتراف بمـا يشعر به ، واذا اعتقدنا أن الفنان يعبر عن خصائص الحياة والعالم ، ففى هذه الحالة يكون مسؤلا عن ذلك أى تصبح مهمته هى اعداد حساسيته حتى يتيسر له أن يستكشف بقدر الامكان الارتباط الحتمى المتشخص للاشياء وان يظهره»(١) .

---

(١) الوان ـــ دار المعارف ص ٥ .

(٢) ايرول جنكنز ـــ الفن والحياة ص ١١٣ .

والفلسفة الراميـــة لربط الفن بالمجتمع ترى أن المواطف الســامية تستحق هــذه الصفة بقـــدر ما بها من تهذيب يتوافق مع متطلبات المجتمع وتقديمه لهذه السواطف وعلى ذلك فالمواطف الشاذة التى تتعارض مع الحياة السامية للتسامي فان الفن الذى يثير ذلك يكون ضد الحياة .

ويرى دوركهايم أن «أفـكار الانســان ليست ثمرة لنشــاطه العقلى فحسب بل ثمرة البيئة الاجتماعية التى يكون جزءا منها أيضا ، وان ثمة شيئا يمكن أن يدعى «عقل الجماعة» وهو أكثر من مجرد مزيج مؤلف من عقــول أفراد الجماعة ذاتها»(١) .

وعلى هذا المعتقد فان الاديب أو الفنان عليه أن يغترف مادته الفنية من المنهل العام للمجتمع وان يغمس قلمه فى مشكلاته عن طريق المشاركة الفنية فى قضـايا عصره وقومه ويفسر ستيفن سبندر مدى عمق أو ضحالة الصورة الفنية حين يعرض الكاتب او الفنان لقضـايا عصره فيقول : «هناك ســبب وجيه يفسر لنا لماذا يحاول الشعراء الكتابة عن الصراع العام فى عصرهم ، انهم يهتمون بالمشاكل الخلقية أو الدينيـــة أو السياسية فى عصرهم لسبب بسيط جدا ، فالنظم الاجتماعية هى الاطار الذى توجد فيه صــورة الحياة ، وللشـاعر صورته الخاصة للحيـــاة التى يرسمها فى ذهنه ، ويخرجهـــا فى شعره ، فاذا كانت صورة الحياة التى كونها الشاعر قصيرة الابعاد ، فانها لن تمتد لتصل الى أحداث المجتمع او لآرائه ، اما اذا كانت هذه الصورة ذات أبعاد طويلة فانها ستتحدى صورة الحيـــاة كما تعكسها طريقة العيش فى المجتمع بأسره ، وسيقارن الشاعر بين هذه الصورة وبن صورته الفردية ، حينئذ قد تنطبق الصورتان وقد تتعارضان»(٢) .

أما ما يقال من انعزالية الفنـــان وانه قد عرف واســتقر فى كثير من

---

(٢) علم النفس الحــديث ــ تاليف الدكتور سرجنت ــ ترجمـــة منير البعلبكى ص ١٣ .

(١) الحياة والشاعر ص ١٦٦ .

الاذهان عزلة الفنانين فى عالم يكاد يكون مسورا بجدار صفيق ، فهذه العزلة اطار خارجى سرعان ما ينهار ولا يلبث الفنان ان يرتد الى مجتمعه وقد زودته هذه العزلة بزاد جديد «انعزالية سرعان ما ترتد أصداؤها الى المجتمع الذى اعتزلوه وشذوذ لا يلبث ان يعود الى المجتمع نموذجا يحتذى ، فهكذا كان الانبياء وكان القديسون وكان الملهمون جميعا يعتزلون لتمتلىء أنفسهم بالجديد، ثم يعودون ليصبوا هذا الجديد فى أسماع الناس ، وهكذا يخلق الموهوبون لذويهم ولمن يجىء بعدهم معايير سلوكهم ، فلا العلماء يخلقون تلك المعايير لانها ليست من شأنهم ولا الساسة يخلقونها لان السياسة تسوى امور الواقع وتفض مشكلاته ، اما الفن فهو وحده الذى يجعل تلك المعايير شغله الشاغل ، يغيرها بما يتفق مع ما حسه الفنان أولا ، ثم يحسه من بعده الناس جميعا من أن الحياة اذا كان تيارها متدفقا متجددا ، فلا تكون مقاييس غدها هى مقاييس يومها ، ولا أقول مقاييس ، امسها ، والادب اذا اراد لنفسه مكان الريادة والقيادة فى حياة كهذه ، اتجهت دعوته الى ضرورات الفن وقيمه ومعاييره»(١) .

ومع ذلك فصاحب الرأى السابق الذى يرى أيضا ان حرية الفنان لا تجيز له ان يعبث بمادته الفنية كيفما شاء لانه لابد فى كل فن من التزام وان الفنان وان كان يحلم لقومه ولبنى جنسه من البشر فان حلمه تضبطه القواعد وتحده المبادىء . فانه على الرغم من ذلك يرى ان تنحصر حركة النقد الفنى على العمل الفنى محصورا فى اطاره بقطع النظر عن أية عوامل خارجية أخرى وهو ما لا يستقيم مع بداية الحديث او أهمية الفن فى الحياة فيقول من نفسه لكن هناك مذهبا فى النقد يتشيع له صاحب هذه الاسطر، وهو مذهب فى حركة النقد الفنى جديد فى أوربا وأمريكا وقديم معروف فى حركة النقد الفنى عند العرب الاقدمين ، ومؤداه ان ينصب تحليل الناقد على العمل الفنى نفسه ، فلا نسمح لاى عامل خارجى ان يتدخل فى حكمنا ، كنفس الفنان ومشاعره أوحوادث التاريخ أو الاساطير الدينية وغير الدينية، أو المبادىء الخلقية أو الافكار الفلسفية ، أو المذاهب السياسية ، فلا يجوز للناقد ــ بناء على

---

(١) د. زكى نجيب محمود ــ فلسفة وفن ص ٤٠٠ .

هذه المدرسة الجديدة ــ ان يسأل عن لوحة مثلا ــ قائلا : «ما مغزاها ؟ او ما معناها ؟ لانه لا مغزى ولا معنى فى الفنون ، اذ الفن «خلق» لكائن جديد وهكذا ينبغى أن يكون موقفنا ازاء العمل الفنى لانه خلق وانشاء ، وليس كشف من أى شىء كان موجودا بالفعل ثم جاء الفن ليصوره ، العمل الفنى ــ بناء على هذه المدرسة النقدية ــ معياره هو الفن نفسه»(١) .

ومن ناحية ثانية فاننا نستطيع القول بأن آراء الفيلسوف الالمانى هيجل حين قال بأن الوعى لدى الناس فى حالة تطور مستمر وانه فى كل مرحلة متطورة مرتبط بأوضاع العصر الاجتماعية ــ كان لذلك اثره ايضا فى فلسفة ربط الفن بالمجتمع ، وان كان يرى على عكس الماركسيين أن التطور الاجتماعى هو وليد الفكر متخذا سبيل افلاطون الذى رأى ذلك حسب نظريته المثل ــ أن الفكر سباق على الوجود .

بل ان فكتور هوجو يرى انه قد صارت وظيفة الشاعر كونه ترجمانا لعصره ومعبرا عنه وان ينير الطريق أمام قومه .

بل ان تاريخ الفنون يؤكد كذلك أن الفن فى نشأته الاولى كان يحمل الطابع الجماعى ولم يكن الفنان معبرا عن ذاته غير مكترث بذوات الاخرين بل كانت فنيتهم ذات صلة بالشريحة الاجتماعية تتفاعل معها بل وتعبر عنها ، وليس معنى ذلك انه لا يوجد الفنان الذى يصوغ احزانه او ما يعتمل فى وجدانه قصيدة مثلا بل يوجد مثل هذا الفنان ملكته ــ مع وجوده ــ يعمل على صوغها فى صورة ترضى الآخرين وتحوز اعجابهم اى انه يضع عينه على الجمهور المتلقى وهذا ما يعطيه لذة نفسية اكثر خصبا واغنى بالمتعة الروحية .

وفى الحقيقة فان تأثير المجتمع على الفنان تبدو ممثلة فى فنه مهما تكن نوعية هذا الفن ، فالقول بانعزالية الفن بمعناها المطلق من الممكن استبعادها تماما ، فالفنان ملتصق بأمته فى كل القيم الفنية من حيث الشكل

---

(١) السابق ص ٢٢٠ .

او الصياغة أو المضمون أو المعايير الاجتماعية أو الخلقية وسواها .

نجد هذه الصلة فى أدب اليونان وفى أدب غيرهم من الامم وفى أدب العرب كذلك فقد شارك فى النظام الاجتماعى الذى كانت تعيشه القبيلة .

فالعلاقة بين الفرد والمجتمع علاقة دينامية والتأثير بينهما متصل متمازج ويكاد تختلط الذاتية بالجمعية عن طريق التفاعل القائم بينهما ، وانه يوجد دائما «فى اعماق الازمة الفردية قضية اجتماعية ، كما أن فى أعماق الازمة الاجتماعية ملتقى الازمات الفردية ، والتجربة الادبية تنشأ فردية آنية جزئية ، ولكنها لا يمكن ان تبلغ مداها وتحقق ذاتها وتوفى الى ذروتها الا اذا خرجت عن حدود الفرد الى المجتمع ، ومن الواقع الخاص الى الواقع العام ، وغدت المشكلة فى نفس الاديب رمزا للمشكلة فى ضمير الانسانية لان المجتمع هو مجال تكامل التجربة الادبية ، كما أنه هو مجال تكامل الفرد»(١) .

ويضرب لنا الدكتور طه حسين مثالاً يؤكد به كون الادب صورة لحياة المجتمع وحياة الناس داخل الاطار الاجتماعى فيختار مثالا لذلك من الادب الاوربى قائلا : «ولما دام الادب صورة لحياة الناس ، فقد صور الادب الاوربى بين الحربين آثار هذا كله ، ثم صور ما ملأ الناس من روع وهلع حين تتابعت نذر الحرب الثانية فنشأ الادب المظلم الذى سماه الاوربيون فى ذلك الوقت «الادب الاسود» .

نشأ فى اوربا الوسطى ، كما نشأ فى أمريكا ، ولم يلبث أن شاع فى فرنسا كما تشيع النار فى الحطب ، ونشأت فلسفة متشائمة الى جانب هذا الادب المتشائم تقوم على اعتداد الانسان بنفسه وبنفسه وحدها ، وعلى اهدار القيم القديمة ، واستحداث قيم جديدة لا تكاد تحفل بالفضيلة والخير ولا بالحق . كما عرفها الناس من قبل ، ولم تلبث هذه الفلسفة أن تجاوزت أفكار الفلاسفة والمفكرين الى رءوس الشباب فاحدثت شرا كبيرا»(٢) .

---

(١) ايليا الحاوى — نماذج فى النقد الادبى — دار الكتاب اللبنانى ص ١٠٢ .

(٢) نقد واصلاح — دار العلم للملايين — بيروت ص ٦٦ .

وهو فى موضع آخر يؤكد أن الادب العربى كان حيا وقويا حين تضامن مع الحياة والواقع ، وانه قد اصابه الفتور والتهالك حين اضطر الى الاعتزال فيقول عن الادب الجاهلى : «كان الشاعر العربى لسان القبيلة .. فقد كان أدبنا الجاهلى ، وهو كله شعر متضامنا لا يطبق الاعتزال ولا يسيغه ، ولان الشاعر كان فردا من افراد القبيلة يحيا بحياتها ويشارك فيما يصيبها من خير أو شر .. وقد ظل أدبنا متضامنا مشاركا فى الحياة الواقعة حتى بعد انقضاء العصر الاموى وتغلب الاستبداد الفارسى القصر فى بغداد .. فانى اجد الشعراء فى العصر العباسى يختصمون كما كانوا يختصمون فى العصر الاموى حول مذهب الشيعة ومذهب الجماعة ومذهب الخوارج» (١)

كذلك يؤكد تضامن الجاحظ والمتنبى وابن الرومى الذى يراه انه هو الذى استحث اهل بغداد لنصر الموفق ويصل الى القول بانه «من اشنع الخطأ اذا ان يقال أن أدبنا العربى فى عصوره المزدهرة قد كان أدبا منعزلا مترفعا عن الحياة الواقعة ، أو مهملا لهذه الحياة ، وانما الذين يقولون هذا القول هم الذين غرتهم ظواهر الاشياء نعـ حقائقها» (٢)

ولعله من اقرب الاشياء الى الحقائق القول بحق ان الفنان هو المعبر عن عصره بصدق يتوافق فى تعبيره ايقاعه الفكرى مع ايقاع زمنه المعيش حيث يلتقيان فى لحظة واحدة مع المحافظة على الاداء الفنى المحتفى بلونه وشكله واطاره يجب بذل غايته بالرؤية الذهنية لتموجات العصر ليركب بناء فنيا واعيا مركزا عن طريق التجسيد باسلوب غير مباشر بالطبع . بل عن طريق ايحاء صورة وحدة خفية تحسها ولا تكاد تتبينها .

فالفن اهميته تعود الى جميع المتلقين له باعتباره نشاطا انسانيا يحده منحنى بكونه انسانيا وهو باعتباره مثيرا لعواطف انسانية يجد مشاركة عامة عن طريق الاثارة التي يعكسها على الاخرين «وهذه الاثارة هى الهدف

---

(١) الوان ــ دار المعارف ١٩٥٢ ص ١٩٦ ، ص ١٩٧ .

(٢) السابق ص ١٩٩ .

العظيم الذى يهدف اليه الادب فهو لا يقصد مجرد الاخبار أو الاعلام»(١) .

وكما يرى تشرنيشفسكى أن كل انفعال انسانى انما هو منفعة انسانية ترجع الى الانسان ، فاذا كان المال والعلم للنفع والهداية ، فالفن ليس مجرد لذة عقيمة وأهمية الفنون ترجع الى مقدار المعارف التى تنشرها فى المجتمع ، ويرى كذلك ان الفن او بالاحرى الشعر تتوقف أهميته لكونه «ينشر بين جمهرة القراء مقدارا هائلا من المعارف ويقرب الى افهامهم المفاهيم التى يهيمن عليها العلم ، وهنا سر اهمية الشعر البالغة بالنسبة للحياة فالفن لا يقلد الحياة فحسب بل يفسرها والروائع الفنية لها فى الغالب قيمة وحكم على ظواهر الحياة» (٢)

فالنظرة الى الفنان منوجهة النظرة الاجتماعية تراه مجرد ممثل للانسانية بالعقل الجمعي وترى انه من الصعب أن يوجد لهذا الفنان وجود «فى ذاته» فما هو فى رأيها الا مجرد صدى لهذا المجتمع وانه القائم بالتعبير عما يشعر به الناس وعما يعتمل فى احاسيسهم .

فهو بحسبانه القادر على التعبير منهم لا يمثل الانية الفردية ، وانما هو يمثل الانية الجماعية ان جاز التعبير او يمثل النحن Le Nous فهو مجرد كائن اجتماعى تجمعت فى اطاره كل ذاتية المجتمع .

وكل انتاج لهذا الفنان انما هو — بالضرورة — انتاج اجتماعى ، لان المجتمع يتدخل فى تصوراته واخيلته ومعانيه ويعطية المحصلة الذهنية واللغوية بل كل المعانى الاجتماعية التى يحصلها الفنان انما هى حصيلة اجتماعية ، بل حتى ما يمكن أن يعتبر أمرا هامشيا مثل الريشة التى يمسك بها الفنان ليخط بها فنه انما هى نتاج اجتماعى يمثل نوعا من الثقافة الحضارية .

وتتعرض هذه الفلسفة لمشكلة العبقرية الفنية وهل تكون على هذا

(١) د. محمد النويهى — وظيفة الادب ص ٣٥ .
(٢) بليخانوف — الفن والحياة الاجتماعية ص ٥٧ .

التفسير فردية اوجمعية مادام الفن قدفسر على انه ظاهرةاجتماعية فتخلص الى اعتبار الفن ليس ما فيه من عبقرية امرا فرديا بل ظاهرة اجتماعية بمعنى ان المجتمع ارتضي مجموعة من المبادىء أو الانماط الاجتماعية التى يتعامل بمقتضاها الافراد فان الفنان يعبر في فنه عن هذه المسلمات الاجتماعية حتى يحوز رضا الجماعة التى ينتج لها الادب «بحيث أن الفرد يكون وسيلة للتعبير عن مثل عليا ترسمها له الجماعة ، ويكون تجديده صدى لموجات عامة فى المجتمع ، وبغير هذا لا يكون لانتاجه المبتكر قيمة اجتماعية ، ولا يلقى نجاحا فى المجتمع ، ويبقى الانتاج وصاحبه بغير تاييد اجتماعى ، ولا يجد احتراما بين المختصين فى الفنون ، ولا عند غير المختصين من جمهور الفنانين وهواة الفن ، وبهذا يصبح الفنان وانتاجه فى هذه الحالة ككمية مهملة يمثل نوعا من الشذوذ الخاص أو الجنون الفردى»(١) .

ومما لا شك فيه أن هذه مبالغات تتجاوز فى اظهار قيمة الاثر الجمعى مما نكاد يلغى حدود الفردية واهمال الجانب الذاتى فى شخصية الفنان بل يكاد نصل الى الاقتراب من أرض الواقعية الاشتراكية .

فاذا كانت النظرة الاجتماعية اعتبرت الفن المقبول والذى تباركه هو ما كان مرتبطا بالمجتمع ، وهو ما قدم للمجتمع ما يتفاعل معه ويغير منه ، وان المجتمع يتقبل الادب والفن الذى يتصل به فى مسائل السياسة والاقتصاد والاخلاق ، وما تعارف عليه ابناء هذا المجتمع ، فان الخطورة تكمن فى أن الحكم على العمل الفنى سيكون حكما خارجيا اى من خارج هذا العمل الفنى وعليه فان قيمة هذا العمل تتوقف تماما على حسب قيمتها الاجتماعية بدون مراعاة لحاجة العمل للتقويم الداخلى فى الوقت نفسه .

ونحن نرى أنه من الافضل الاخذ بوجهة النظر القائلة بان الفن لا يعالج مشاكل وقتية فى مجتمع معين فى فترة معينة ، لان الفنان ينطلق ببصره عبر رحابة الحياة كلها ويسبر غور الوجود ، و هذا ما يجعلنا ننجذب تجاه دائرة الفن ونشعر انه مكمل لوجودنا .

---

(١) د. عبد العزيز عزت ـــ الفن وعلم الاجتماع الجمالى ط ٢ سنة ١٩٥٥ ص ٢١ .

ولعله من الافضل ايضا ان يقال ان المجتمع هو موضوع التفكير لا مصدر التفكير حتى لا يتعرض استقلال الفنان الذاتى الى اختلال وضياع فى ولائه لمجتمعه فتفنى شخصيته فيضيع فيه وتضمحل ذاتيته «فالمرء يتوهم حينا أن مشكلته هى فى نفسه ، بينما تكون غالبا فى مجتمعه بقدر ما هى فى نفسه ، أو بالاحــــرى انها انعــكاس لذاته فى المجتمع ، أو انعــكاس للمجتمع فى ذاتــه ، والعــــالم الاجتمــــــاعى يطغى على نفس الشـــــاعر ، ويفرض عليها قيما وحدودا تشعرها غالبا بالقسر والعبودية ، وقد يرفض الشاعر الحدود الاجتماعية ويتنازع معها دون أن يتخلى عن يقينه ووجدانه الخاص ولعـــل اهم مظهر من مظاهر التنــازع بين الفرد والمجتمع يبدو فى المفاهيم والقيم الاخلاقيـــة والترجح الفــاجع بين الخير والشر بين السلبية والايجابية ، ولابد للاديب من ان يعنى بهذه القيم ، ويعبر عنها بصورة مباشرة أو غير مباشرة لانها ترتبط ارتبــاطا صميما بسعيه الى تحقيق ذاته وتقرير مصيره فى عالم تعصف به الشكوك والريب ، ويتخاصم فيه الوجدان الذاتى الخاص مع الوجدان الاجتماعى العام»(١) .

ولعل ريتشارد كان مقتربا من الواقع فى حديثه عن الفن وعمل الفنان . وصلته بمجتمعه حين يقول : «فالفنون ذاتها ــ مهما كانت مقاصد الفنانين ــ هى بالضرورة تقويم للوجود ، وحينما قال ماثيو آرنولد : ان الشعر نقد للحياة ، فانه عبر عن حقيقة جلية .. فالفنان مهتم بتسجيل التجــارب التى تبدو له جديرة بالاحتفاظ بوضعها فى صورة ثابتة ، وهو ايضا اكثر قدرة من غيره على المرور بتجارب قيمة جديرة بالتسجيل .

فالشعراء وحدهم وليس الوعاظ هم الذين يضعون اسس الاخلاق التى نادى به شيللى Shelley مرارا(٢) ، ومعنى الاخلاق فى الشعر على حسب ما يرى هو التسامى بالحياة وحمل الشعر من عالم ضيق الى عالم انسانى ــ فليس الشعر مجرد شجرة مجردة منتصبة فى مكان خيــالى بل انه بحق مرتبط بالانسان وحياته .

---

(١) ايليا الحاوى ــ نماذج فى النقد الادبى ص ٩٧ .

(٢) مبادىء النقد الادبى ترجمة مصطفى بدوى مطبعة مصر ص ١٠٧ .

ان اتصال الفن بالحياة يكون حين يعبر انسانيا عن الانســـان بمعناه العام محافظا فى الوقت نفسه على ما للاداء الفنى من وسائل فنية تتساوق معه وليس معناه اننا نود المبالغة فى الاطار على حساب المضمون فاننا نؤمن بأن لا أولئك الذينيرصفون الالفاظ ويموسقونها بتلك الموسيقا المصطنعة الميتة التى تقشرت من اللحاء من السطوح ، بينما موســـيقا الحيــاة تتصـــاعد بسمفونيتها الخلاقة ، أولئك ليسو الا عالة على الشعر وليســـوا الا يهوذا للكلمة والحرف» (١) .

انه من المنطق الاقتناع بأن الذى يفكر بعقله ويشـعر بقلبه لا يستطيع فى واقع الاشياء البقاء متفرجا وحيديا تجاه الاحداث التى تدور فى مجتمعه ، وان منطق «كل لنفسه والله للمجتمع» منطق فاسـد وغير معقول ، ان فقدنا كل اهتمام اجتماعى من الفن كما يبدو فى رأى موريس باريس فى قوله . ان اخلاقنا وشعورنا الوطنى هى اشياء منهارة لا يمكن أن تأخذ منها قواعد للحياة ، فيحسن بنا ونحن ننتظر أن يقدم لنا معلومنا يقينا جديدا أن نتمسك بالحقيقة الوحيدة التى هتى الانا» (٢) فبذلك احساس برجوازى سقيم .

ومثله من يقارن بين الشعر والصلاة ويرى أن كل انســـان عنده ميل ودافع الى الصلاة ولا يهمنا الشكل الذى يتخذه فى صـــلاته ولا الاله الذى يتوجه اليه فكذلك الشعر بوجه عام كمـــا تقول مـــدام هيبوس : «هل نحن مفهومون اذا كانت كل «انا» قد اصبحت خاصـــــة ومتوحدة ومنفصلة عن «الانوات» الاخرى ، واصبحت بذلك غير مفهومـــة بالنسبة الى «الانوات» الاخرى وغير مفيدة ؟ أن الصلاة ضرورية لكل منا وهى قريبة المثال وثمينة بصورة مطلقة ، وان الشعر الذى هو انعكاس لغزارة قلبنا الموقتة ، ضرورى أيضا . ولكن صلاتى تبقى غير مفهومة وغريبة بالنسبة الى من كانت «أناه» المقدسة غير «أناى» ان الشعور بالوحدة يزيد الفرقة ما بين الناس ، ويعزلهم ويضطر النفس الى الانغلاق . اننا نخجل من صـــلواتنا وبما اننا نعلم اننـــا

---

(١) جليل كمال الدين ــ الشعر العربى الحديث ص ٢٢٤ .

(٢) بليخانوف ــ الفن والحياة الاجتماعية .

لا نتحد بواسطتها مع أحد فاننا نتمتم بها بيننا وبين أنفسنا ونتكلم بمجازات لا يفهمها سوانا".

فالمقارنة هنا بين الشعر والصلاة والخلوص من ذلك الى نوع من الانعزالية وفقدان الاهتمام بما يتصارع حولى نوع من الهروب والعزلة المرذولة والمرفوضة .

وفى الحقيقة فان كل عمل اصيل داخل دائرة الفن يستطيع أن يجمع بين قضيتين بلا تعارض ، تطوره فى المجتمع ، وتطور المجتمع بواسطته فهو يحمل الينا فيما اجتماعية تضافرت وتشابكت فى اطار هذا المجتمع ، وهو فى الوقت نفسه يحمل الينا ذاتية الفنان ووجهة نظره التى تستطيع أن تغير او تعدل الكثير من القيم المتوارثة اذا اعطيت العبقرية المانحة لهذه القدرة «فالفن» لا يستطيع أن يتجرد من مسئوليته الاجتماعية ، فاذا لم يكن باستطاعته ان يتجرد منها فليس باستطاعة الفنان ان يتخلص من مسئوليته الاخلاقية عن النتائج التى قد تكون لفنه فى مجتمعنا .

وفى هذا المعنى الذى يؤكد قدرة الفنان على الاحساس بتموجات الحياة الاجتماعية ، والرصد المتفتح لخلجات المجتمع والاستكشاف الواعى عن طريق التعبير يرى الكاتب محمود تيمور ان بوسع القاص الموهوب بحسه المرهف ، ويقظته الحادة فى الشعور بأدق الخلجات التى تسرى فى المجتمع قادر على ان يقتنص الخفى العميق الكامن فى واعية الجمهور ، فلا يلبث ان يعبر عنه ، ان يحيله الى مادة مكتوبة وقد يكون فيما يزاول من ذلك مدفوعا بعامل لا شعورى تخفى عليه ملامحه ، فهو يتاثر بالمجتمع الذى يعيش فيه فيترجم عن هذا التاثر قبل أن يحسبه سواه فى عمله القصصى»(١) .

ولعل راى الكاتب قريب من قول القاصة «ماياجانينا» فى الندوة التى أقيمت بموسكو عن كتابة القصة القصيرة حيث تقول : «ان مقياس موهبة

---

(١) فن القصص ص ٦٠ .

القاص تتمثل أكثر ما في قدرته على تفسير دلالة الاحــــداث تفسيرا يتلاءم مع العصر ، أو قول «نيكولاى أناروف» انه ليس استطاعة اى كاتب يتمتع بأقل قدر من الاحساس بالحياة ان يتجاهل التغيرات الجذرية الواسعة المدى التى عمت العالم الخارجى من حوله .

ولما كان الفن انتاجا بشريا حاملا شحنة عاطفية وموقفا تجاه الوجود فانه لابد أن يكون هذا الموقف من داخل هذه البنية الاجتماعية ومثيرا لدى متلقيه شعورا معيناوهو شعور يتناولتجربة خاصة مركزة تركيزاخاصاعن طريق التكثيف الفنى تدفع الى المشاركة فيها لانها تتنول طرازا من مكونات اهتماماتنا وهو فى الوقت نفســه يمطينا مزيدا من الاستكشاف والادراك لذواتنا ومع ذلك فنحن لا نقول ان السياق الاجتماعى يفرض آليتــه على منتج الفن بل ان الفنان يضيف الى هــذا السياق ويعدل فيه على حسب قدرته الابداعية التى تميزه عن غيره .

اما ما يراه الدكتور «مصطفى ناصف» من أن للفن كيانا مستقلا متميزا به عن سائر الانظمة الفكرية والاجتماعية وانه لذلك ينبغى أن يقاس بمقياس خاصة يوافق طبيعته ويعيب على الدراسة الاجتماعية محاولة اشتقاقها خصائص العمل الفنى من مجال آخر فنحن معـه اذا قال بخطورة قصر دراسة العمل الفنى على معايير اجتماعية واهمال ما عداها اما ان يرى اطراح الدلالة الاجتماعية فى قوله «ونسى المناصرون لهذه الدراســة ان الفن لا ينمو وفقا لمنطق اجتماعى ، وانما ينمو وفقا لمنطق داخلى كامن فيــه متميز بطريقة ما ، من المؤثرات الخارجية سواء فى ذلك البيئة الاجتماعيــة والتكوينالسيكولوجى للفنان . وكأن الفن يخضعلحركة ذاتية ذات مبدأ فوقى على غرارا ما قال هيجل فى فلسفة التاريخ ومؤدى ذلك أن ظروف البيئــة ليست ذات صلة مباشرة بالفن من حيث هو»(١) .

فهذا انطلاق نحو اقامة جدار فاصــل بين المنطق الداخلى للفن وبين

---

(١) دراسة الادب العربى ــ الدار القومية ١٩٦٦ ص ١٨٥ .

المنطق الاجتماعي في حين انه من الممكن اعادة الاتصال بين المنطقين وهما في الحقيقة متصلان اما الدعوة الى استبعاد المنطق الأجتماعي بدعوى ان الظروف في الاجتماعية ما تزال تسيء الى فهم الشعر ، فاننا نستطيع القول بأن العكس يكون أحيانا كثيرة صحيحا فقد تعيننا دراسة هذه الظروف الاجتماعية على فهم الاثر الفني .

لكن الباحث يرى أن القصيدة مجرد بنية لغوية وانها محررة من الاطار الاجتماعي وانه لا يلزم أن تكون القصيدة نتاج تجربة او حتى مشاعر عاناها قائلها حين يقول «لقد استطاع الباحثون ان يحرروا القصيدة من اطارها الاجتماعي واطارها الذاتي مما فنحن لا نقرأ القصيدة من أجل أن نبحث عن التجارب الحقيقية التي مرت بالشاعر . ذلك ان القصيدة ربما لا تصدر عن تجربة ، وربما لا يكون وراءها مشاعر عاناها المؤلف في حياته الواقعية . والشعر على كل حال يغير من تجاربه ومشاعره ويحولها الى مادة جديدة فضلا على أنه يستعمل عواطف لم يمارسها قط»(١) .

ولعل الدكتور مصطفى ناصف يميل في هذه النظرة الى فلسفة جمالية دفعه اليها رغبته تجنيب العمل الفني الخلط في الحكم عليه بمعايير قد يبالغ فيها .

ونحن لا نريد اتخاذ موقف الدكتور محمد النويهي العنيف في قوله :

« .. من هذا يتجلى أن المذهب الجمالي الذي يريد ان يعزل الشعر عن تجارب ومشكلات الفرد الشخصية ، ويحضنا على ان ننظر الى الشعر على انه مجرد نشاط لغوى استاطيقي يطلب لذاته ويحكم عليه بمقاييس تستمد منه هو ، ولا تهتم بحياة الشاعر وتجاربه الشخصية ولا بموقفه من مجتمعه ، ولا بحقيقة عواطفه ونزعاته ومقاصده ورغباته ومآزقه وازماته — هذا المذهب يقضي على الشعر قضاء مبرما ، لانه يلقى منه رسالته الخلقية ويفرغ لغته من كل قيمة حقيقية ، فلا يترك فيها ألا قيمة جمالية

---

(١) السابق ص ١٨٩ .

مزعومة لا تزيد على مهارته حرفية وشطارة بهلوانية ليست مزية على الاعيب الحواة»(١) .

كذلك يرى الدكتور شوقى ضيف أن الفنان لا يستطيع فهم الحياة الا اذا شارك مجتمعه وتصور بانسانيته مشكلات هذا المجتمع ، وساهم فى هذا الصراع الحيوى الذى يعيشه مجتمعه فيقول : «وفى رأينا أن الاديب لا يفهم الحياة حق الفهم نافذا الى أعماقها الانسانية الا اذا ناضل مع مجموع امته الذى ينبثق من مجموع الانسانية الكلى وبذلك يصبح أدبه تصورا اجتماعيا من ناحية وتصورا انسانيا من ناحية ثانية .

أما اذا استغرق فى نفسه وخيالاته ومشاعره الفردية فانه يصبح منفصلا عن امته وبالتالى يصبح اكثر تعرضا للانفصال عن المجموع الانسانى .. اننا نعيش اليوم فى عصر صراع ، ومن واجب الاديب ان يصارع مع امته وأن يكون جزءا حيويا فى هذا الصراع بل جزءا منه اخلاقية»(٢) .

فالقدرة الفنية هى التى تشكل للفنان صوغ مادته حتى تكتسب بجانب مضمونها الاجتماعى حيوية ونفاذا الى ذات المتلقى عن طريق ملاحظته الذكية لتجربة الحياة والتقاط الحدث بحدقة واعية مراعيا القدرة على التركيز والتكثيف المستمد من واقع الحياة نفسها حيث يستمد ثراءه ونموه الفنى .

فعلاقة الفنان بمجتمعه باعتبارها علاقة جذرية تجعله مسؤولا عن تقدم مجتمعه وتأخره باعتباره مشاركا فيه وباعتباره مؤثرا فيه .

وان قدرة الفنان تكمن كذلك فى قيامه بعملية ازدواجية تتضح فى مقدرته على التخلص من جلده والالتصاق بجلد الآخرين وكما يقول جويو «ان العبقرية هى قدرة غير اعتيادية على التعاطف والتناغم الاجتماعى ، وهذه القدرة انما تنزع أولا وبالذات نحو خلق مجتمعات جديدة ، أو تعديل

---

(١) وظيفة الادب معهد الدراسات العربية ص ١٨٢ .
(٢) النقد الادبى — دار المعارف ص ١٩١ .

المجتمعات القائمة فالعبقرية هي قوة انتشار وامتداد قوة حيوية في ذاتها ، قوة تسبق الحاضر ، وتتنبأ بمجتمع المستقبل قوة تنتشر على شكل موجات ايحائية فتمهد السبيل لظهور ذلك المجتمع المثالى الذى لم يكن فى البدء سوى مجرد خاطر أو امكان فى ذهن عقلية فردية» (١)

لقد أصبح الفن مرتبطا بعجلة الاحداث واعطى للكلمة وظيفة جديدة ولم يعد نشدانا لاستكشاف الغاز الوجود ، بل اصبح استكشافا لتناقضات المجتمع .

وكما يقول برخت «١٨٩٨ — ١٩٥٦» «لم يعد للشاعر من حق فى الحياة الا اذا وضع نفسه فى خدمة التغيير الثورى عن طريق الاشتراكية ، ولم يعد له الحق فى التعبير عن عواطفه الذاتية ، بل صار واجبه أن يعبر عن مشكلات المجتمع ، وتحولت عملية الخلق الفردى الى عملية جمعية تهدف الى تغيير الظروف الاجتماعية .

انه يستطيع الآن أن يتحدث فى نغمة جديدة ، ويكتب بأسلوب جديد يعمل فيه بنصيحة لوثر التى يدعو فيها الى النظر الى فم الشعب ، البؤس والتعاسة والثورة ، تصبح مؤلفات تستحق أن تكتب عنها السوناتا ، ويؤلف عنها النشيد ، العمال البسطاء والمكافحون من أجل القوت اليومى يحتلون مكان القادة والملوك والنبلاء»(١) .

ومع ذلك فاننا نود المطالبة أن يكون الفن فى صلته بالمجتمع وما يؤديه من خبرات قائمة فى الاصل على عمق تجربة الفنان بدلا من أن يتحول الى خطابية أو اعتماد على الإقناع متخذا جماله التأثيرى عن طريق الفكر فقط .

فالفن ليس عملية «استاتيكية» اى ليس له معنى موحد عند كل المتلقين ولكنه ذو طبيعة «ديناميكية» تتشكل وتتطور على حسب ثرائه الفنى من شخص الى آخر ، ومع ذلك يبقى هنالك تساؤلا هو هل يؤثر الفن من خلال تعليمه ؟ أم من خلال امتاعه ؟

---

(١) د. زكريا ابراهيم . — مشكلة الفن ص ١٣٦ .

(١) مجلة «الشعر» مايو ١٩٦٤ من مقال للدكتور عبد الغفار مكاوى ص ١٣ .

لعل من الاوفق القول بتداخل المفهومين ، فلا نجعل هدفه الاساسى التعليم ولا هدفه الاوحد المتعة .

وليس معنى ذلك أن يخلو الادب أو الفن من الامتاع ، فهو عنصر أساسى فى الادب والفن وهو الذى يميزه عن غيره من الوان النشاط الاخرى ، ولكن ذلك لا يعنى البعد أو شاجب الوظيفة الاجتماعية وكما قال بلزاك فى مقدمة الملهاة الانسانية la comedie humaine ان الحد الذى يجعل الاديب اديبا ، بل ما يصل به الى مرتبة رجل الدولة أو ربما اكثر من ذلك هو حكمه على مشكلات الحياة الانسانية وارتباطه بموقف لا يبتعد عنه .

ومن غير شك فانه لا يمكن ان يعيش الفنان فقط بين اطباق الغمام وتفتح الورد وأوراقه ، وخرير الجداول وصداح الطير ، ولا يمكن الاكتفاء بالتهويمات الشاعرية المجنحة الاثيرية أو الاكتفاء بالتحليق فوق الغمام فى انعزالية متقوقعة ولا مبالاة تامة عن احزان البشر وآلامهم وآمالهم .

فالفنان بكونه انسانا وفنانا لابد من انه سيخلص لواقعه الاجتماعى باعتباره واعيا الوعى الناضج لما يدور حوله راصدا بحدقته الثاقبة أنواع الصراع حوله متحملا مسؤوليته بأمانة وصدق ، على ان تكون هذه المسؤولية وهذا الاحساس نابعين من وجدانه الشاعرى .

وهو اذ يفعل ذلك يجعلنا لا نحس آراءه مبتسرة مفروضة علينا فتكون أشبه بالشجى فى الحلوق ، ويكون اقرب منا وأكثر فعالية فينا وأعظم دفعا لنا الى الامام .

. افاذا كنا نطالب الاديب اليوم بالمضمون الاجتماعى فلسنا نريد ان نضطره الى ذلك اضطرارا ، وليس من حق احد عليه ان يجبره على لون معين من الكتابة ، ولا ان يلزمه برأى خاص من الآراء ، والا استحالت عليه عملية التمثيل اللازمة لفعالية ادبه ، وانقطع هذا النوع من التعاقد الذى يقوم بينه وبين المجتمع وضاعت غاية الالتزام الذى ننشده (١)» .

---

(١) د. احمد كمال زكى ـ مجلة الآداب ١٩٥٤ ـ مقال عنوانه «المسؤولية فى الادب» .

أن علاقة الفن بالمجتمع والحياة لا تزال تجتذب تيارا ضخما يؤكد ضرورة الارتباط فكما أن الانسان لم يخلق من أجل يوم السبت ، ولكن يوم السبت خلق من أجل الانسان ، فكذلك لم يخلق المجتمع للفنان ولكن الفنان خلق للمجتمع .

يقول الدكتور زكى نجيب محمود ، لقد كان للفن قديما ووسيطا وحديثا رسالة اجتماعية وما يزال ، وليس بمستغرب أن تجد متاحف الفن فى كل عواصم العالم كالعنوان من الكتاب لانه لا حضارة بغير اشتراك الافراد فى نشاط تتسق أطرافه على اختلافها فى الظاهر . ولم تكن وظيفة الفن الاجتماعية موضع شك وسؤال الا منذ الحركة الرومانسية فى أوائل القرن الماضى ، فعندئذ راح الناس يسألون — وما زالوا على سؤالهم — انجعل الفن شيئا فرديا خاصا بصاحبه وحده ، أم يكون للناس أجمعين ؟ .. والدعوة التى ندعو اليها فى رسالة الفن انما تحقق الفردية المميزة على أصحابها ، كما تحقق فى الوقت نفسه اشتراك الناس فى فاعلية واحدة ، وهى أن يتجه الفنان الى حقيقة الانسان فى آماله وآلامه وخواطره ومشاعره ليلتقى فى محرابه كل انسان(١) .

وكما سيأتى سنعلم كيف استطاع الفكر الماركسى — على سبيل المثال — أن يدرك أهمية الفن فى المجتمع وكيف يمكن استغلاله فى اقامة علاقات اجتماعية جديدة منبثقة من المفهوم الشيوعى ولذلك جاءت أحد القرارات للجنة المركزية للحزب الشيوعى :

١ — فى جمهورية العمال والفلاحين السوفيتية ينبغى أن يكون تنظيم الامور كله فى حقل التعليم ، سواء من الناحية السياسية التثقيفية على العموم أم من ناحية الفن على الخصوص ، مفعما بروح نضال البروليتاريا الطبقى من أجل تحقيق أهداف ديكتاتوريتها بنجاح .

٢ — لهذا ينبغى على البروليتاريا سواء فى شخص طليعتها الحزب الشيوعى أم فى شخص مجمل المنظمات البروليتارية على العموم أيا كانت

---

(١) فلسفة وفن — ص ٢٣٥ ، ص ٢٣٦ .

ان تشترك انشط الاشتراك واكبره واهمه فى قضية تثقيف الشعب كله (١)

وتتعرض كذلك علاقة الفن بالمجتمع لجدل آخر ومنشسا ذلك انه اذا كان بعض الفنانين يقرر انهم خدم للمجتمع وانهم لا شيء دون المجتمع كما يقول جوته مثلا ، فهل يكون معناه سلبية الفنان مادام سيقبل ان يعلق فى ساقية المجتمع ؟ .

هنا نجد نظرتين متباينتين فواحدة تفترض سيادة المجتمع على كل انواع النشاط الفنية ويقوم المجتمع بتقديمها للفنان واضعا امام عينيه صراعاته وقضاياه ، والاخرى ترى ان الفنان مستقل الذات وهو الذى تتمركز حوله كل المناحى والاعتبارات الفنية يختار ما يشاء ويدع ما يشاء .

ومع ذلك فنستطيع القول بان الفنان برهافة حسه ودقة ملاحظته ما يمكنه بل وما يعطيه الحق فى رفض بعض قيم المجتمع ، ويعطيه القدرة فى الوقت نفسه على التبشير بقيم جديدة يدركها بحاسته الفنية ، وهو بهذا يدفع حركة التطور ، لانه — فى رأينا — حين يرفض بعض القيم المتعارفة فى اطار المجتمع انما يكون رفضه لاحساسه بأن هذه القيم قد فقدت قدرتها على البقاء واصابها العقم والجفاف .

وهو بذلك داع الى قيم جديدة عن طريق فنه الذى يستغل فيه لغته الفنية ولغته الاجتماعية باعتباره ظاهرة تتساوق مع حركة التطور الاجتماعى ليقوم بدوره الذى يتحسس فيه معالم عوالم جديدة تؤدى الى استمرار عجلة المجتمع فى السير على الطرق .

ولذلك فان أدبه لايكون لذاته فقط وهو «لا يصنع ادبه لنفسه وانما يصنعه للجماعة ، وهو لهذا ينبغى ان يلتزمها تلتزم به الجماعة بحيث يكون أدبه متكاملا مع مصالحها ومواقفها ، لا أدبا سلبيا يتنصل من واقعها وأوضاعها فانه لا يكتب فى فراغ ، ولا فى خضم من العدم ، ومن ثم كان عليه أن يلتزم بقضايا قومه ويصدر فيها فى كتاباته ، على أن هذه القضايا وما يتصل بها من قياس الادب — بالحاجات والدعوات الاجتماعية لا تنتظم تفسيرا عاما

---

(١) لينين — فى الثقافة والثورة الثقافية — دار التقدم — موسكو ١٩٦٨ ص ١٤٦ .

لكل قيمة اذ يوجد وراءها قيمه الجمالية والفنية الموروثة ، كما توجد وراءها قيم نفسية عامة تحيط بآثاره فى القديم والحديث» (١)

ان الفنان باعتباره انسانا فردا نؤمن بحقه فى هذه الفردية لان هذه الفردية اذا محقت أو اصابها الضغط الاجتماعى نكون قد أضعنا كل قدرة ابتكارية مانحةلخيرهذا المجتمعونؤمنكذلك بأنالفنانانسان لهقمة اجتماعية فنحن نرى ان علاقة فنه بمجتمعه تكون فى دائرة كونه منفعلا به وفاعلا فيه وبكونه يمثل نمطا من أنماط الاجتماع فى وطنه متاثرا ومؤثرا مع ما هو معروف ان كينونة الفـرد تؤدى الى حـركة صيرورة مستمرة تلتحم مع غيرها .

أما القول بأن الادب أو الفن ميراث انسـانى وعمل ذاتى يند عن كل محاولة لربطه بالمجتمع وان الاديب أو الفنان يقاس عمله بجودته الفنية فهذا الرأى من الممكن أن يؤدى الى احداث صدع ضخم فى جـدار العـلاقات الطبيعية بين الفنان ومجتمعه ، وذلك أيضا خلط لمفهوم فكرة الانسـانية والذاتية ، فعلاقة الفنان بمجتمعه لا تعنى عدم انسـانية الادب بل لعل انسانيته هى التى تجعله غير منفصل عن أمته وجمـاعته وتجعله منفتحـا على أبواب حياتها المختلفة .

كما اننا لا نعنى أنه ينقل نسخة من عالمه الواقعى كآلة الكاميرا مثلا ، وانما ينمى الظواهر الاصيلة التى تؤدى الى تعديل الحياة ، فالفن فى بنيته عملية توافق داخلى بين الخيالى والممكن ، فردى فى انتاجه ، اجتماعى فى مادته الدينامية بعصب المجتمع .

وليس معنى ذلك اننا نعد الفن مجرد مزج آلى من الصـدق والمختلط بالتصـوير الفنى فلا بد من رعاية القيم الجماليـة بالضرورة كما يقول بول فاليرى : «ان عمل الشـاعر موقوف كله على أن يعطى قصيدته كلها ذلك التنظيم الذى يمزج بين المضمون وبين الشكل ، والذى لا تهبه المصـادفات الا نادرا وببخل شـديد»(١) .

---

(١) د. شوقى ضيف ــ فى النقد الادبى ص ٥٦ .

(١) الخلق الفنى ص ٢٥ .

ان رعاية القيم الجمالية ضرورى للفنـــان وضرورى للفن والا تداخلت الخطوط بين العلم والادب ، فعلى سبيل المثال فلا بد من أندماج مجموعة من الدوافع الفكرية والجمالية يدفع الى نوع من الاستهواء الخاص بكائن خاص وهو الفنان الذى ما عاد يكتفى بمصادقة الموتى واحياء الذكريات القـــديمة ويمضـغها من جديد ، فهو لا يستطيع أن يدير ظهره لقومه ، أو أن يبقى خلفة جذار صفيق فى برج من تأملاته الذاتية يملكها كلما أراد .

نحن نوافق القائلين بأنه لا يعنى ارتباط الفن بالمجتمع ان الاعمـــال الادبية تنتج عن الظروف الاجتماعية مثلما تنتج النتائج عن الاسباب أو مثلما تعلن النار المشتعلة عمن أوقدها فهذه مبالغة ضخمة بلا شك ولكن القضية عمومها ليست بمنكرة إنما نؤمن فقط بالقول بأن هنالك تأثيرا ودافعـــا يتأتى من طريق السياق الاجتماعى مع اقتناعنا بأنه يمكن الربط بينه وبين العمل الادبى مع امكان تحرر هذا العمل من السياق .

كذلك نحن لا نضـــع أمام أعيننا فـــكرة «الغرض» أو «المضمون» ولا تفتحها على ما سواه ولا نود عزل مفهوم الواقع الاجتماعى لكن يبقى سؤال هل من الممكن القول بأن البيئة المباشرة للشعر حقا هى تراث الشعراء الذين ورثهم الفنان وان الشعراء يستمدون من الفن أكثر مما يستمدون من الطبيعة والمجتمع؟ لا نحن لا نملأ عقولنا بفكرة الغرض والعلاقات الاجتماعية ونغفل عما سواها ولكن المنهج الذى نرتضيه هو القول بتداخل العلاقات بين الفنـــان والمجتمع مع الاعتراف بصعوبة التمييز بينهما مع القول كذلك بأن الفنـــان يستطيع حين يتجه الى مجتمعه أن يؤدى حق الحيـــاة المتموجة فى صراعات هذا المجتمع كما يقول العقاد : «واذا اتجه الشـــاعر العظيم الى الحيـــاة وانصرفت نفســـه الى ما بين الاحيـــاء من العواطف والدوافع والصـــلات والفواصل — فهو الذى يسمعك اصداء النفس الادمية فى جهرها ونجواها وشموقها وانقباضها ، وحين ترتفع فى معارج الخير ، وحين تتردى فى مهابط الشر ، ويردد لك ما تضج به من الآلام ، وما تحلم به من الآمـــال ويترجم ألغازها وكناياتها فاذا هى كلمات صريحة مأنوسة ، ويجمع اشتات هواجسها واعشار تجاربها ، فاذا هى قوالب صحيحة ملموسة ، فانت تقول اذ تراها :

نعم هذه هي النفس الآدمية بعينها وتصبح يا عجبا انهـا لهي الحيـاة كما عهدتها»(١) .

وفي اطار العلاقة بين الفنان والمجتمع يحتفظ الفنان في نفس الوقت بحريته الفنية مع ملاحظة ان مفهوم الحرية يجب ان يكون واضحا في صورة مادية لا صورة وهمية بل يجب ان يكون مفهوم الحرية ـ ونحن هنا نميل الى مفهومها الماركسي لواقعيته ـ هذا المفهوم يجب ان يكون في خلال الظروف ذات الاساس الموضوعي الواقعي «ان الحرية التى لا تقوم على قاعدة مادية مجرد الحرية ، الحرية كفكرة تشبه زهرة بدون جذور وتربة . فمهما كانت رائمة الجمال فانها سرعان ما تذبل بكل تأكيد وتجف .. ان الانسان لا يشعر بنفسه حراً الا اذا توفر لديه الاساس المادى لتحقيق أهدافه ومساعيه»(٢) .

وعليه فان حرية الفنـان مكفولة في اطار علاقته بمجتمعه واذا كنـا نحرص على جماليات فنه فاننا نستعير من المصدر السابق القول بانه لابد للمحتوى ان يرتدى شكلا فبدون الشكل المطابق لا وجـود له ويستحيل أن يوجد . وهكذا ليس لكل شيء ولكل ظاهرة محتوى وحسب بل شكل كذلك ان الشكل هو تنظيم تركيب المحتوى ـ الذى يجعل وجـود المحتوى ممكنا فالشكل والمحتوى يوجدان في وحدة . انها في كل شيء وكل ظاهرة مترابطان ارتباطا وثيقا .

فالتعبير الشعوري ليس تعبيراً تقريريا لانه يعتمد في الدرجة الاولى على وسائل التصوير المعروفة التى تكون ركنـا اساسيا في معنى الشعر وليس الوصـف في الشعر كذلك وصـفا ميكانيكيا ينقل صراعات المجتمع واحداثه مجردة من الاحاسيس والعاطفة وذكريات الفنان وامتزاج هـذه الصلات الاجتماعية بذاتيته الفردية مصوغة في قالب فنى .

ولعل الخوف من الوقوع في المفهوم الضيق لمعنى الالتصاق بالمجتمع هو ما يدعو الى القول انه يجب البعد من إقحـام الفن للتحيز نحو الدعاية

---

(١) محمد خليفة التونسي ـ فصول من النقد عند العقاد ص ٢٣٦ .

(٢) بودو ستنيك وياخوت ـ عرض موجز للمـادية الديالكتيكية موسكو دار التقدم ص ١٤٧ .

الخاضعة للتوجيه وهذا حق لانه سيفقد احترامه ويحرم من المتلقين له .

وفى نفس الوقت لا نود من محاولة الربط بين الفنان ومجتمعه ان يبتذل فنه فى كل مشكلة عارضة هينة من مشكلات الحياة اليومية التى تشبه فتات الحياة بحجة المشاركة فى مشكلات قومه لانه اذا استحوذت هذه الاشياء الهينة على كل اهتمامات الفنان فسوف تقلل كثيرا من قيمة عمله الفنى خاصة بمرور الزمن لان هذه ستكون بالطبع — قد زالت واصبح الحديث عنها حديثا تاريخيا محنط العبارة فاقدا لقدرة التأثير .

كذلك فانه مما يجب التحذير منه ان يندفع الفن الى نوع من الضحالة والسطحية وتملق الجماهير ، بل ان يبقى محافظا على فنيته نابعا من انفعال أصيل بموقف صادق يلتزمه حيال المجتمع حريصا فى نفس الوقت على معاييره الفنية .

فقد يستطيع الفنان بل وفى مكنته ذلك بقدر تمكنه من ناصية فنه ان يكتفى بمجرد الايحاء أو الرمز أو الاشارة اللبقة لموضوعه ، وفى نفس الوقت لا يعدم وضوح الرؤية الفكرية بشرط الابتعاد عن المبالغات الفكرية والماحكات اللفظية فى هذه المشاركة الاجتماعية التى تفرض مسبقا موضوعات بعينها كما يطلب على سبيل المثال الراى الذى يقول فى الدعوة الى المسرح الملتزم بقضايا معينة «فلا شك اننا مجمعون على وجوب ارتباط فننا بعامة ومسرحنا خاصة بجماهيرنا وقضايا جماهيرنا ، واننا لذلك نصر على واقعية مسرحنا .. أما وقد حددنا النهج الموضوعي لاعمالنا المسرحية وأجمعنا على انها يجب ان تستوحى القضايا الجماهيرية النابعة من التفكير الثورى الدائم فى مجتمعنا ، وهو يخطو خطواته الفعالة فى سبيل التحول الكامل من التنظيم الراسمالى الى التنظيم الاشتراكى ، وانتهينا الى أنه يجب أن نخطو خطوات أوسع وأسرع نحو البناء المسرحى المتكامل ، فان من بواجبنا ان نضع حدودا واضحة لتقييم اعمالنا المسرحية خشية أن نفاجأ فى النهاية بطغيان تيار من البساطة والسطحية يسنده الاحتجاج بارتباطه بداءة بالجماهير»(١) .

---

(١) مجلة الفكر المعاصر من مقال بقلم سعد اردش — مايو ١٩٦٥ — ص ٧٨ .

ولكننا نقول ان ما يخافه صاحب هذا الرأى من طغيان تيار البساطة والسطحية سوف يحدث ما دام قد حدد على حد قوله «المنهج الموضوعى لاعمالنا المسرحية» وما دام قد جعل الفنان فى فنه خادما على حد قوله كذلك لخطوات التغيير من الراسمالية الى الاشتراكية فهو قد رسم المنهج وحدد الخطى ورتب الافكار ولم يبق الا التعبير عنها .

واذا كان صاحب الراى يستدل فيما يستدل به لتاكيد منهجه بادعاء أن كبار المؤلفين قد حولوا وبدلوا أفكارهم بهدف القضاء على القيم الراسمالية فذلك خلط كبير .

فالزعم بأن توفيق الحكيم قد بدل مسرحه «الفكرى المثالى فيما قبل الثورة والذى تؤهله أعماله الكبيرة كأهل الكهف وشهر زاد ، وعدل من المنهج الاخلاقى الذى كان أساس مسرح المجتمع عنده والذى بلغ ذروته فى «صندوق الدنيا» واكتشف القضايا الانسانية الواقعية العريضة التى يواجهها مجتمع يبحث عن العدالة الاجتماعية والاقتصادية وصبها فى مسرحه الجديد «الصفقة» و «السلطان الحائر» و «شمس النهار» و «ياطالع الشجرة» و«طعام لكل فم» .. وكل هذه الاعمال تجنح الى مناقشة موقف الطبقة من المجتمع .. وبما يجب أن تتجه اليه ارادتنا فى تأسيس مجتمع اشتراكى عادل»(١) .

فذلك التعليل فى حاجة الى المراجعة وهو متخم بالماحكات الفكرية التى تساق قسرا لان مقارنة بعض الاعمال الفنية ببعض واستغلال توافق زمنى للزعم بأن الحكيم قد خلع جلده القديم لينضم الى مذهبية جديدة ادعاء منهار الاساس وغير مستقيم البنيان .

والدليل على هذا نأخذه من توفيق الحكيم نفسه فى شرح أهداف مسرحياته التى قلب عن صاحب الراى السابق فلسفتها يقول الحكيم : «فعلى الرغم من منادائى بالحرية فان عملى فى أكثر كتبى هو من صميم الادب الملتزم ، ولست أدرى أهذا راجع الى رواسب ماضينا وتاريخنا القديم أم الى طبيعتى الخاصة ؟

---

(١) السابق .

انما الذى اعرفه انى منذ امسكت بالقلم ما حاولت قط ان انشىء لنفسى أسلوبا رصينا ــ أردت أن اتخذ من الاسلوب خادما لاهداف أخرى غير مجرد الامتاع ، هذه الاهداف كما ظهرت واضحة للنـــاس كانت قومية وشعبية واصلاحية فى «عودة الروح» و«عصفور من الشرق» وفى «يوميـــات نائب فى الريف» وفى «مسرح المجتمع» وكانت مذهبية متصلة بمصير الانسان كما لم تظهر بوضوح لكل الناس خصـــوصا فى مصر فى «أهل الكهف» ، وفى «شهر زاد» وفى «ســـليمان الحــكيم» وفى «بيجماليون» وفى «الملك أوديب» .. أقول لم تظهر لكل الناس ، لان الكثيرين منهم هنا لم يروا فيها أكثر من أساطير أخرجت فى اطار فنى ، والقليل ادرك أن الاسطورة لذاتها لم تكن هى المقصودة . انما كانت هذه الاساطير والقصص وسيلة لهــدف آخر لا غاية فى ذاتها ، فلم يكن الغرض منها مجرد رواية «حادثة الكهف» أو حكاية «لليالى شهر زاد» .. الخ .. بل وضعت كلها لخدمة قضية خاصـــة بالانســان ومصيره ، قضية يعتنقها المؤلف ويبدو اتجاهها فى هـــذه الاعمال كلهـــــــا . (١)

ان الانقسام بين فكرة اجتماعية الادب وهدفته ، وبين فكرة تحرره من كل قيد ناتج هذا الجدل بسبب عـــدم وضـــوح الرؤية الحقيقية للمعنى المتضمن فى خلايا الوشـائج التى تربط الانسان بغيره ، وهذه الوشـــائج ليست وليدة ظروف طارئة او حادثة اجتماعيـــة مفردة ، بل انهـــا تمتد فى شرايين المجتمعات الانسانية وتتفاعل فى اطار العلاقات المتعددة فى مختلف الروابط الاجتماعية .

والفن هو بلا جدال احد الروابط الوثيقة الصلة بوجدان المجتمع مثلما يتصل

---

(١) انظر توفيق الحكيم المفكر ــ دار الكتاب الجديد ص ٣٠٥ وفن الادب ١٩٥٢ .

بوجدان الفرد ، وهو لا ينشيء هذا الفن الا بنـــاء على تأثرات سيكلوجيـــة وبيولوجية وغيرها بالنسبة لسواه من أفراد هذا المجتمع .

وعلى ذلك فاننا لو تفهمنا عن دراســـة وثيقة لكل الدوافع المتراميـــة لابعاد المفـــاهيم الحقيقية لمفهوم «الانســـانى» ومفهوم «الاجتماعى» ، ولو أدركنا فى وضوح أن «الاجتماعى» وسيلة تحقق لنا «الانسانى» لزالت عن المشكلة عقدتها كما يقول هنزاريك نوســـاك اننا لو أدركنـــا أن كل ظواهر المجتمع بشتى ظواهرها السياسية والاقتصادية انمـــا جاءت أو جيء بهـــا لتخدم الانسان والانسان لا يكون الا فردا لادركنا تبعـــا لذلك أن الادب لابد أن يكون هادفا ، لكن هدفه لابد أن يكون هو الانسان المتمين بالجسد فلا هى الظروف السياسية ولا الحالات الاقتصادية ولا حتى القيم الاخلاقيـــة ، لان هذه كلها هى «الوسائل الاجتماعية» التى خلقت خلقا لتهيىء للانسان حياة خصبة غزيرة .

اننا لا نقول بهذا انه لا ينبغى لاحد أن يكتب فى السياسة والاقتصـــاد والاخلاق ، ولكننا نقول أن مثل هذه الكتابة — على ضرورتها — لا تعد أدبا بديعا وعلى ضوء هذا التقسيم يتبين لنـــا أن قسمة الادب المألوفة الى «أدب خالص» و«أدب هادف» هى قسمة على غير اســـاس صحيح ، ولذلك فهى مضللة ، فالادب كله هادف ، ولكن الهدف يتحتم أن يكون هو الانسان وحياته لا الوســـائل الاجتماعيـــة التى انشئت وخططت ونفـــذت من أجـــل ذلك الانسان»(١) .

ونحن فى الوقت نفســـه لا نقول أن انســـانية الادب لا تتحقق الا فى الاهتمام بقضايا المجتمع ، ونعنى بلفظ الانسانية هنا بمعناها العام وليس من القول الصـــائب الزعم بأن الادب الذى يهتم — فقط — بمشـــكلات المجتمع الاقتصادية والاجتماعية هو الادب الانسانى الوحيد كما يزعم سلامة موسى كما سيأتى لان قضايا للمجتمع المادية مهما حاولنا ان نتناول العناصر العامة فيها التى قد تشترك فيها كل المجتمعات ، هى فى النهاية قضـــايا مرتبطة

---

(١) رأى هنزاريك نوساك من المانيا الغربية — فى الندوة الادبيـــة بالهند سنة ١٩٦١ أنظر فلسفة وفن ص ٢٧٤ .

مجموعة من العناصر الخاصة كالزمان والمكان المعينين والعناصر الاقليمية المميزة والسمات الجزئية الخاصة التى تمسود الى طبيعة البيئة التى تؤثر على القضية الاجتماعية ، وتجعل منها قضية فردية لها طبيعة خاصة ، تستلزم معالجة خاصة ، وتطبع الادب المرتبط بها نتيجة لكل هذا بطابع خاص . ويترتب على ذلك أن الادب الاجتماعى الذى هو مرتبط ضرورة بمجتمع معين ، حيث انه لا يمكن أن يكون أدبا اجتماعيا عاما يتناول قضايا كل المجتمعات فى آن واحد. يترتب على هذا ان الادب الاجتماعى شىء غير مرادف للادب الذى يهتم بهموم الانسانية الكبرى . صحيح أنه يشتمل ضرورة اذا كان أدبا جيدا على عنصر انسانى . ولكن هذا العنصر لا يتجه بداهة الى يناهض انحلال أخلاق المحظوظين بذكر احداث الحياة المؤثرة على نطاق واسع وأن يناهض كذلك لهو الارستقراطيين الطائش وانغماسهم فى الملذات بتصوير فضائل الحياة العائلية الوطيدة»(١) .

وديدرو وان يكن قد فرق بين مفهوم الجمال واللذة والمنفعة ايضا فانه يؤمن بأن الفضيلة مجدية والرذيلة بغيضة وعلى الفنان أن يجيد تصوير هذا المعتقد وهو يجعل قيمة الشاعر الحديث تكمن فى حديثه عن الاشياء العظيمة الاهمية وهو اذ يجعل أيضا قيمة الذوق تكمن فى قدرتها على جعل الحق والخير جميلا ويؤثر فينا يكون قد وصل الى فكرة الغائية الاجتماعية فى الادب .

ولعله من المفيد ان نذكر قول جويى : «والغائية الحقيقية للفن هى الحياة أمى الواقع ، ولكن الفن لا يبلغ هذه النهاية بل يجهض فى منتصف الطريق وما ميشيل آنجلو وتيتان وأضرابهم الا آلهة مخفقون ان الفن هو المثل الأعلى للانسانية نام على صخرة النحات أو «لوحة» المصور دون أن يتاح له يوما ان ينهض ويسير» (٢) .

وعلى ذلك نستطيع القول بأن التجاء بعض الفنانين فى اثناء فترات التفسخ الاجتماعى والاحساس بانسحاق الانسان تحت ثقل بشاعة

---

(١) الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ٧ .

(٢) مسائل فلسفة الفن المعاصرة ـــ ترجمة : سامى الدروبى ص ٣٩ .

المنعطفات الاجتماعية غير المتوازنة الى ايثار الصمت والتقوقع داخل ذواتهم — يؤدي ذلك الى تسرب طاقات فعالة ، وضياع قدرات انسانية في متاهات الانعزالية الفنية .

المعيار الاخلاقي والديني :

أيكون ربط الفن بالمجتمع ضرورة لربطه بالمعيار الاخلاقي والديني ؟

اذا نحن القينا نظرة على اثر هذه العلاقة في النقدالمعربي القديم ، نجدان هذا النقد قد أكد الفصل بين المعيار الاخلاقي والديني وبين المعيار الفني ؟

فالعامل الاخلاقي لم يكن هو الغاية المثلى عند بعض النقـاد يقول الجرجاني في وساطته : «فلو كانت الديانة عارا على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر ، لوجب أن يمحى اسم ابي نواس من الدواوين ، ويحذف ذكره اذا عدت الطبقات ، ولكان اولاهم بذلك اهل الجاهليـة ، ومن تشهد الامة عليـه بالـكفر ، ولوجب أن يكن كعب بن زهير وابن الزبعرى واضرابهما ممن تناول رسول الله ص وعاب من اصحابه بكما خرسـا وبكاء مفحمين ، ولكن الامرين متباينان ، والدين بمعزل من الشعر»(١) .

ولم يستجب الشعراء أيضا للاثر الديني ، وكذلك النقاد كما نري قدامة يذكر بيتي امرىء القيس . فمثلك ..

ويعلق عليهما قائلا : «وليس فحاشة المعنى في نفسـه مما يزيل جودة الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب رداءته في ذاته»(٢) .

ويرى الاصمعي ايضا أن طريق الشعر «اذا ادخلته في باب الخير لان» والشعر نكد بابه الشر فاذا دخل في باب الخير ضعف .

كذلك نجد ابن سلام «في طبقاته» لا يجعل من المقيـاس الاخلاقي اي اثر في تقويم العمل الفني ، وهو يتحدث عن شعراء جاهليين اخلاقيين وغير اخلاقيين لكنه لا يجعل لذلك اثرا اي اثر في الحـكم النقدي الذي يقيم على ضوئه طبقات الشعراء بدليل انه يعد في الطبقةالاولى شعراء وصفهم بالتعهر

---

(١) الوساطة ص ٥٠ ، ص ٥١ .

(٢) قدامـة بن جعفر — نقـد الشعر — تحقيق كمال مصطفى ١٩٤٩ ص ٤٤ .

والبعد عن المعيـــار الخلقي كامرىء القيس والنابغة ويقول : «فكان من الشعراء من يتأله في جاهليته ويتعفف في شعره ولا يتعهر بالفواحش ولا يتهكم في الهجاء ومنهم من كان يتعهر ولا يبقي على نفسه ولا يتستر» (١)

وتجد الآمدي يجعـــل حكمه على النص الادبي من داخله رافضـــا أي مقياس خارجي سواء أكان هذا المقياس اخلاقيـــا أو غير اخلاقي.وهو يعيب من ينـزع الى الحكم على العمل الفني لمـــا يشتمل عليه من حسن وزنه وقوافيه ، وتدقيق معانيه وما يشتمل عليه من مواعظ وادب وحكم وامثال ، ويرى ان هذا الحكم غير منصف ويضع صفات وتقييمات للعمل الفني لا يدخل فيها المواعظ والحكم والامثـــال بل يجعل مدار هـــذا التقييم في الفن على الفاظه «واستواء نظمه وصحة سبكه ووضع الكلام منه في مواضعه ، وكثرة مائه ورونقه ، اذ كان الشعر لا يحكم له بالجودة الا بأن تجتمع هـــذه الخلال فيه» (٢)

بل ان الآمدي يتقـــدم خطوة أخرى ليقيم فاصـــلا بين الفن والمنفعـــة الاخلاقية كانت أو غير اخلاقية فيقول : «والشـــاعر لا يطالب بأن يكون قوله صدقا ، ولا أن يوقعه موقع الانتفاع به ، لانه قد يقصد الى أن يوقعه موقع الضرر ، ولا أن يجعل له وقتا دون وقت ، وبقيت الخلتان الاخريان واجبتان في شعر كل شاعر . ان يحسن تأليفه ولا يزيد فيه شـــيئا على قدر حـــاجته» (٣)

ونستطيع ان نضع امام اعيننا إن ما يكون خيرا قيما في نظر فرديل وحتى في نظر مجتمع قد يكون غير ذلك في نظر مجتمع آخر كمـــا يقـــول ريتشارد «انه لا يوجـــد نظام واحـــد فقط من الدوافع يسمو على غيره من النظم . فالناس بطبيعتهم مختلفون ، والتخصص أمر لا منـــاص منه في كل مجتمع ولا شك ان هنـــاك عـــددا كبيرا من النظم الخيرة ، وأن ما هو خير

---

(١) طبقات فحول الشعر ص ٣٤ ، ص ٣٥ .
(٢) الموازنة ص ٣٨٤ .
(٣) الموازنة ص ٣٩٥ .

الشخص ما لن يكون خيرا لشخص آخر .. ذلك لأن اختلاف الظروف يولد بالضرورة اختلافا فى القيم»(١) .

ومع ذلك فهناك بالضرورة قيم متعارفة فى ادراك غالبية الافراد فى مجتمع ولا نريد ان نصل الى الغلو فى القول بأن الاخلاق فكرة نسبية كما تادى فلاسفة القرن التاسع عشر الذين رأوا كذلك ان الضمير الاخلاقى عامل جمود بل نرى أن الحياة الاخلاقية ذات حياة دينامية حياة كائن مرتبط فى جوهره بأحد الأجسام ويوجد فى نفس الوقت فى اطار المجتمع «فالحياة الروحية البحتة بعيدة عن طبيعة الانسان بعد الحياة الحيوانية البحتة عنها ، كما ان حياة العزلة بعيدة عن الأخلاق بعد الحياة التى يذوب فيها الفرد فى المجتمع تماما» (٢)

ويرى ريتشاردز أنه من العبث محاولة ايجاد قيمة أخلاقية فى مجرد اتباع القواعد المجردة والقوانين العامة للسلوك بل يرى أن «القيمة» تكمن فى الجزئيات والتفاصيل الدقيقة التى تتألف منها الاستجابة والموقف والفنان هو — فى رأيه — الرجل الاخصائى فى الجزئيات والتفاصيل الدقيقة ولذا فهو يعتقد أن السلوك البديع فى الحياة لا يصدر الا عن تنسيق الاستجابات تنسيقا بديعا دقيقا بحيث يتعذر تطبيق اى قواعد خلقية عامة عليه ، والفنان يهتم دائما بتسجيل التجارب التى يتصورها مستحقة للتسجيل والاحتفاظ بها وهو كذلك أكثر قدرة من غيره على المرور بتجارب قيمة جديرة بالتسجيل «فالفنان بمثابة النقطة التى يظهر عندها نمو العقل البشرى وتجاربه أو على الاقل تلك التجارب التى تخلع قيمة على نتاجه ، تمثل تنظيما للدوافع التى نجدها فى حالة اضطراب وصراع وفوضى لدى عقول الغير ، فنتاجه تنسيق لما هو مضطرب فى معظم اذهان الناس» (٣)

واذا نظرنا الى مفهوم المنحنى الاخلاقى وأثره فى الفن وعلاقته بالمجتمع عند تولستوى نجده يعرف الفن بأنه نشاط يتلخص فى استحضار الفرد فى

---

(١) مبادىء النقد الادبى ص ١٥٥ .
(٢) اتجاهات الفلسفة المعاصرة ص ٨٠ .
(٣) مبادىء النقد الادبى ص ١٠٦ .

ذاته احساسا كان قد جربه من قبل وبعد أن يستحضره في ذاته يوصله الى الغير . بحيث يجرب الغير عين هذا الاحساس ، ولكن تولستوى يعود فيقرر أن قيمة هذا الفن تقاس — من وجهة نظره — بمدى الوعى الدينى فى العصر الذى ظهر فيه الفن اى أن تولستوى فى ردته الدينية العنيفة الى الكاثوليكية يعرص على جعل الفن دائرا فى محيط خدمة الدين بحجة أن الدين هو الوحيد الذى يوجد بين أفراد المجتمع ولعل ذلك مادفع لينين الى القول عنه «وانتهى به الامر — يقصد تولستوى — أن ابتعد ابتعادا كليا عن نضال الجماهير الثورى فى سنوات ١٩٠٥ — ١٩٠٧ وقد جمع بين النضال ضد الكنيسة الرسمية والدعوة الى دين جديد مصفى اى الى سم جديد مصفى من أجل الجماهير المظلومة .. وجمع بين فضح الراسمالية والنكبات التى تعود بها على الجماهير وبين اللامبالاة التامة تجاه النضال التحررى العالمى الذى تخوضه البروليتاريا الاشتراكية العالمية»(١) .

أما «الان» فيربط بين الأخلاق والفن مستغلا نظرية ارسطو فى التطهير Catharsis — فللفن عنده علاقة بالاخلاق من ناحية ان الفنون جميعا على وجه العموم تطهر رغباتنا ، وترتفع بانفعالاتنا عن طريق خلق نوع من التوازن بين الاحاسيس والافكار .

ويحلل ايردل جنكنز الفكرة الاخلاقية بأن اصرار البداهة على ضرورة مراعاة أن الشىء هو ما يرتبط به وما يتضمنه بالاضافة الى ما هو عليه فى ذاته يكون تقييدا للشىء ومسخه ، وتقديمه بالصورة التى تتطلبها عاداتنا ، وانه يدفع الناس بحريته فى عرض الشىء إلى «توسيع» آفاق نظراتهم.

---

(١) لينين — مقالات حول تولستوى — دار التقدم — موسكو ١٩٦٨ .
(٢) مبادىء النقد الادبى ص ١١٢ .

وتفسيراتهم المعتادة للاشـياء ، وتغيير تفكيرهم المفرغ الذى يتبع قوالب متشابهة والقضاء على انحيازاتهم الخلقية حتى ليستطيعوا استيعاب التمييز الذى قام بتقويمه» (١)

ومما نراه حقيقا بالاعتبار أن الادراك العام للفكرة الاخلاقية لا يتم الا وسط النظرة الصحيحة لكثير من العلاقات المتشـابكة التى تكونها ، فكل ما يعرض امامنـا له ذاتية خاصـة ومعنى خاص منفصـل عن النظرات الاجتماعية أو انه يوجد لذاته un pour soi كما فى تعبير لسارتر .

فطبيعة العمل الفنى لا تقبل التجزئة ، فافـكار القصيدة انمـا هى تعبير ممتد لرحلة نفسية كانت فى الداخل ، ففرت الى الخارج ، وهى تندا من التفسير الجزئى لكل فكرة والبحث عن «اخلاقية» هذه الفكرة أو عـدم مسارها الخلقى المحدد .

وفى الحقيقة ـ كما نرى ـ انه قد يكون من الخطأ وضع أو تحـديد مسارات محددة وقنوات محفورة مقدما اخلاقية كانت أو دينية وتطلب من الفنان ان يجعل انهمار فنه فى هـذه القنوات المخصوصـة التى تحفرها وتقيمها بأحكام سابقة لعلها حين ذاك تصبح عوائق خارجية له .

يقول ايليا الحاوى : «ولئن كان بعض المثـاليين يرون أن الادب هو وسـيلة لتطوير النفس ، وتهذيب الخلق بالترهيب والترغيب ، فان هـذه النزعة قد تهـدم وظيفة الخلق فى الادب وتحوله عن غايتـه الجمالية ، فلا يعود ثمة مبرر لوجوده ولا يعود له غرض خاص به ، فالفن ليس تحـويرا للواقع وفقا للمقتضيات الاجتماعية والاخلاقية ، واما هو نزوع منه وانفعال بحقيقته دون ان يدع القيم الاخرى تقتحمه وتصرفه عن غايته (٢) .

---

(١) الفن والحياة ص ١٧٢ .
(٢) نماذج فى النقد الادبى ص ٩٠ .

وبالرغم من أن صاحب الرأى يحرص على أن يضع فى حسابه مراعاة الناحية الفنية والحفاظ على المنحنى الجمالى للفن فى رفضه تسخير الفن للغايات الاخلاقية فانه يرى أن الفن يبدأ نقطة انطلاقه من النزعة الاخلاقية فى المجتمع الا أنه يتعدى هذه النقطة متجاوزا لها وواضعا فى اعتباره قيما جديدة أو أخلاقيات جديدة فيقول : « ان الشعر رغما عن تحرره من المقاييس الاخلاقية من الناحية النظرية فانه يبقى مقيدا بها أشد التقييد فى الواقع اذ ان التجربة الادبية لا تبعث ولا تخصب الا عندما يحدث تأزم مصيرى فى وجدان الاديب يؤدى به الى اللبس والحيرة ، فالاخلاق للاديب هى كالواقع ينطلق منها ، ويتنازع معها ، وفى أحيان كثرة يتخطاها ، ولئن كان الاثر الادبى لا يقيم بمقياس الرذيلة والفضيلة فانه يقيم بمدى ارتباط التجربة الادبية بمصير الاديب والمجتمع ، وما الى ذلك من قيم نفسية وأخلاقية وحضارية»(١) .

واذا كنا قد رأينا ان القاعدة الاخلاقية ليست جثة ميتة أو من قبيل المواضعات المتحجرة وانما هى مثل الفن تجارب متجددة تتبلور فى نهاية الملتقى على معرفة الصلات الاصيلة بين مختلف الاشياء فان الفن لا يمتنع عن الرضا باللقاء بينها وبينه . فليس الفن مجرد عالم متقوقع فى ذاته بعيد ومنعزل عن العالم الخارجى المحيط به ومن الممكن اقامة علاقة ولقاء بين الوجدان الفنى والوجدان الخلقى «فليس الوجدان الفنى بحاجة الى الوجدان الاخلاقى يستمد منه المنفعة ، انه ينطوى فى ذاته على هذه المنفعة التى هى الحياء الفنى والرهافة الفنية»(٢) .

ومع ذلك فان سانتيانا santayana يرى أن القيم الجمالية منفصلة عن القيم الاخلاقية ، فالقيم الجمالية فى نظره قيم ايجابية لانها تمتعنا ، أما القيم الاخلاقية فهى فى رايه قيم سلبية ، اذ أنها تكتفى بمجرد استعمال النهى والسلبية عن طريق الرفض للشر ، وما يتفرع منه حسب النظريات الدينية أو على حسب قوله : «والواقع أن عالم الاخلاق انما هو عالم الواجب

---

(١) السابق ص ٩١ .
(٢) المجمل لفلسفة الفن ص ١٧١ .

والالزام والتكليف والصراع ضد الخطيئة ، في حين ان عالم الفن انما هو عالم الحرية والانطلاق والاستمتاع واللذة للخالصة النقية»(١) .

وكذلك يفعل كروتشه فهو يقرر أن الارادة الخيرة اذا كانت من طبيعة الانسان الفاضل ، فليس هي كذلك بالنسبة للانسان الفنان لانه من الصعب الحكم على اية صورة من حيث هي مجرد صورة بأنها مقبولة أو مرفوضة اخلاقيا .

ويقول جاريت «وهناك قدر أوفر من اجود الشعر يصسب حقا أن تجد فيه أى تهذيب» (٢) .

أما محاولة دفع الفن على تقديم الخير وبث الكراهية للشر فليس من عمل الفنان كما يقول كروتشه لانه ليس من شأنه تربية الجماهير وعلى حسب تعبيره «ان كل هذه أمور لا يستطيع الفن أن يقوم بها أكثر مما تستطيع الهندسة ذلك» (٢) أو في تعبير آخر «والحق ان هذه أمور لا يستطيع الفن ان يقوم بها أكثر مما تستطيع الهندسة ذلك ، فهل عجز الهندسة هذا يجردها من حقها في الاحترام» (٤) .

فهو يرفض فكرة الفن الموجه L'art dirigè وينكر في الوقت نفسه ان يكون للفن فعل اخلاقي acte moral .

والفنان على هذا المعتقد لا يستدل ولا يمنطق الاشياء لاننا اذا راعينا فكرة اخلاقية الفن سوف تستبعد — على حسب قوله — الكثير من الاعمال الفنية وعلى رأسها اشعار هوميروس وبعض قصائد دانته .

ولعلنا نلاحظ أن الرافضين لاخلاقية الفن هم أصحاب الفلسفة الجمالية ، أما الداعون الى وجود نزعة أخلاقية فهم المتاثرون بالمبادىء الكلاسيكية حيث نعلم أن الاثر الاخلاقي في الفن هو من أحد معالم

---

(٢) د. زكريا ابراهيم — فلسفة الفن ص ٧٢ .
(٢) فلسفة الجمال — ترجمة عبد الحميد يونس ص ٦٥ .
(٣) د. زكريا ابراهيم — فلسفة الفن ص ٤٦ .
(٤) المجمل في فلسفة الفن — ترجمة سامي الدروبي ص ٧٠ .

الكلاسيكية وترى أن الشعر حين يتخلى عن فائدة أو هدف معين شعر لا فائدة له ولا قيمة فيه .

فلذلك اشاد الكلاسيكيون «بالغاية الخلقية» للادب ، فالملحمة مثلا يجب أن تكون خلقية غايتها «اصلاح العادات» ، والشعر يجب ان يكون خلقيا يلقن الفضائل الدينية والاجتماعية ، والشاعر الحق هو من يتوافر فى شعره — الامتاع والافادة ، فيغذى العقول ويساعد على اصلاح الخلق ، والمسرح يجب أن يكون خلقيا .

ونجد هذه النظرة ايضا عند ما تيوارنوك «١٨٢٢ — ١٨٨٨» فقد ربط الفن بالاخلاق ربطا تاما ، وقد سبق الحديث عن تولستوى الذى يقول اضافة الى ما سبق أن العمل الفنى يتوقف الحكم على قيمته بحسب نتائجه الفاضلة وليست قيمة الفن فى جماله وانما فى فعله الفاضل ، ولعلنا نذكر نقيض هذا فى قولة الدكتور طه حسين المشهورة «خسرت الاخلاق وربح الادب» .

والنظرة الاخلاقية فى الفن كانت صراعا مستمرا طوال فترات التاريخ كما تقول روز الغريب : «ان الفن ارتبط منذ القدم — منذ ارسطو وافلاطون وقبله وعهود سيطرة المسيحية فى الشرق والغرب — بوظيفة الاصلاح والتثقيف وتهذيب الناشئة وترقية الشعور ، وان هذه النظرية التى تسخر الفن لخدمة الاخلاق قد تمتعت بسيادة بقى اثرها حتى عصرنا الحاضر فاعتنقها كثيرون من النقاد والباحثين»(١) .

أما لينين فيجعل الفهم الاخلاقى فى نطاق المجتمع وليست هنالك أخلاق خارج خدمة البيروليتاريا فيقول : «ليس ثمة أخلاق بنظرنا خارج

(١) النقد الجمالى ص ٦١ .

نطاق المجتمع الانسانى ، والقول بوجودها خارج المجتمع خداع وتضليل ، فالاخلاق بنظرنا خاضعة لمصالح نضال البروليتاريا الطبقى » ويقول محددا المعيار الخلقى فى الفهم الشيوعى : «ولكن هل ثمة أخلاق شيوعية ؟ هل ثمة سلوك شيوعى ؟ أجل بكل تأكيد ، غالبا ما يزعم أن ليس لدينا أخلاق خاصة بنا ، وفى معظم الاحيان تتهمنا البرجوازية بأننا نحن الشيوعيين ننكر كل اخلاق ، وتلك طريقة لتشويه الافكار ... بأى معنى ننكر الاخلاق وننكر السلوك ؟

المعنى الذى تبشر به البرجوازية التى كانت تشتق هذه الاخلاق من وصايا الله ، لكى يؤمنوا مصالحهم كمستثمرين ، كذلك كانوا يستخلصونها أيضا من جمل مثالية او نصف مثالية ... أن كل أخلاق من هذا النوع مستقاة من مفاهيم مفصولة عن الانسانية ، مفصولة عن الطبقات ، ان كل أخلاق كهذه ـ ننفيها وننكرها .. اننا نقول ان أخلاقنا خاضعة تماما لمصالح نضال البروليتاريا الطبقى ، ان اخلاقنا تنبثق من مصالح نضال البروليتاريا الطبقى»(١) .

وعلى ذلك يكون الماركسيون قد حلوا مشكلة الاخلاق فى الفن فقد حددوا مفهوما فى أذهانهم بأن كل ما يعمل على خدمة المجتمع الشيوعى فهو عمل أخلاقى وعلى ذلك فالفن مرتبط ـ بالضرورة ـ بالاخلاق ـ بمعناها الماركسى .

وفى حقيقة الامر يتلجلج فى أعماقنا تساؤل عن مفهوم الاخلاق من حيث كونها ما تواضع عليه مجتمع معين وهذا المجتمع فى حركة تطورية وبالتالى فلن يكون هناك ثبات فى مفهوم الاخلاق التى ليست لها فى رأينا ـ صفة الثبوت او الديمومة .

ولعل مثل ذلك ما يدفع شيللى مثلا الى القول بانه «لا يليق بالشاعر

---

(١) لينين ـ فى الثقافة والثورة الثقافية ص ١٢٩ ، ص ١٣١ .

أن يبث آرءه الخاصة عن الحق والباطل فى قصائده الشعرية ، لان هـــذه لا علاقة لها بايهما»(١) .

كذلك نجـد أن ادجار آلان بو يعتقد انه لا شأن للشعر بمقـاييس أو معايير الحق أو الخير ، إن عالمه هو الجمال فقط .

ويرى جويو أن المشاعر الاخلاقية حين تعلو ، فان اثارتها فى النفوس عن طريق الفن ، تأخذ طريق الصعوبة لان الفن مثل نغمات حين تتوجه الى من ثقلت آذانهم ، فتضطر للتنازل عن رقة النغم ، وانسيابة الرقيق الناعم للتحول الى صخب وضجيج حتى تثير تنبههم، وللاسف فما زلنا جميعا ثقيلى السمع ويضطر الفن للهبوط الى هؤلاء .

ولكن من الناحية الاخرى يرى جويو أيضا أن الفن يتغـذى من نفس العواطف التى يتغذى منهـا المجتمع ، أعنى عواطف التراحم والتعـاطف والكرم والسماحة ، ولئن لم يزل فينا جميعا عواطف أنانيـة وحشية بعض الشىء اختفت فى أعماق كياننا ـــ ان التطور الفنى يتخلف دائما عن التطور الاخلاقى ، ولكنه يتبعه ، ويمكن أن نقرر اذا أن الآثار الفنية التى تقتصر على اثارة العواطف الانانية الجارفة آثار منحطة وليس لها من مستقبل .

ان الفن الذى يثير فينا عواطف فظة بدائية يهبط بنا فى سلم التطور ويجعلنا نعايش كائنات من مخلفات العصور البدائيـة مصيرها حتما الى الانقراض ، اذا لقد وصلنا الى نتائج تختلف كل الاختلاف عن نتائج المدرسة التطورية ، فنحن نعتقد خلافا للمدرسـة التطورية ان الجمـال والخير فى ميدان العواطف وفى غير ذلك من الميادين يتحدان ، وما ينفصلان وعنـدنا ان الجمال الروحى نقيض اللعب السطحى والنشاط الذى لا غاية له (٢)

وفى جميع الاحوال فلعله من الاوفق القول بأن الفنان يسلك سـلوكا اخلاقيا فى حدود متعارفات المجتمع بدون الدخول فى تفصيلات تتعرض كما سبق للحركة التطورية لا يمكن اللحاق بها أو فسرها لانها دائمـا فى حركة مستمرة ولعل ذلك قريب من قول النويهى : «لا نخلى الفنان من المسئولية

---

(١) جاريت ـــ فلسفة الجمال ترجمة عبدالحميد يونس ص ٧٥ .

(٢) مسائل فلسفة الفن المعاصرة ـــ ترجمة سامى الدروبى ص ٥٣ ، ص ٥٤ .

الاخلاقية ولا نعليه عليها ، ولكن ليس معنى هذا أن نخضعه لكل تفاصيل العرف الاخلاقي المعين الذي يسود مجتمعا ما في فترة محددة من الزمن ، فان هذا العرف نفسه قد يكون هو المحتاج الى التجديد حتى يلائم الاحوال الجديدة للمجتمع ، المجتمع في حالة تبدل مستمر في أوضاعه المادية والسياسية والاجتماعية ، ومن الواجب أن تساير مقاييسه الاخلاقية هذا التبدل»(١) .

لكن العقاد يقيم فاصلا بين العمل الفن من حيث فنيته ومن حيث نظرته الاخلاقية ويرى ان الفنان في حل من الالتزام بمقياس خلقي وذلك حين يعلق على بودلير قائلا : «فكل ما في الامر انني لا استطيع أن أقول في كلام بودلير وأمثاله انه ليس بشعر لانه في الحقيقة شعر بليغ صادق الوصف حسن الآداء ، وايا كان رأيي في المثل الاعلى والاخلاق ، فليس في قدرتي ، ولا هو من حقي ، ولا هو مما يطابق نظرتي الى المثل الاعلى والاخلاق أن اجيء الى كلام فني ، فأخرجه من سلك الفنون ، أو أن اخلط بين مقاييس البلاغة ومقاييس الاخلاق — وليس فعل ما لا ينبغي بممتنع على الشعراء خاصة ولا على الناس كافة .

ان الشر غير الجمال هذا حق لا ريب فيه ، ولكن لا يلزم منه أن الشرير غير الجميل ، فقد يكون الشر في جميل ، وقد يكون الجمال في شرير ، ومن هنا ينطوي وصف الشر في وصف الجمال ، ويجمع الشاعر بين الوصفين ولا مطعن عليه في الذوق أو الفن أو الاحساس (٢) .

وهذا الرأي عند العقاد نجد نقيضه عند المازني الذي يقرن فنية الشعر باخلاقيته فيقول : اولست بواجد شعرا الا وفي مطاويه ادراك اخلاقي أدبي صحيح ، وعلى قدر نصيب الشاعر من صحة الادراك الادبي تكون قيمة شعره ولا يتعجل القارىء فيحسب اننا نقصد الى اظهار الاحساس الديني في الشعر ، — فليس كلامنا على مادة الشعر بل على مصادره وينابيعه ، ولا

---

(١) طبيعة الفن ص ٧٨ .

(٢) ساعات بين الكتب ط ١ ج ٢ سنة ١٩٤٥ مكتبة النهضة ص ٨٧ وما بعدها .

وينبغى كذلك ان يستخلص ان الشاعر يجب أن يكون صــاحب مبــدأ عملى لا يتحول عنه ، فقد كان بيرنز الشاعر الانجليزى وأبو نواس وامرؤ القيس متقلبى وجوه الحياة ومظاهرها ، ولكن نصيبهم من صحة الادارك الاخلاقى والادبى عظيم»(١) كذلك يربط الحــكيم بين المذهب الفنى والمذهب الخلقى حين يقول : «هناك صلة فى اعتقادى بين رجل الفن ورجل الدين ، ذلك أن الدين والفن كلاهما يضىء من مشكلة واحدة ، هى ذلك القبس العلوى الذى يملأ قلب الانســان بالراحة والصفاء والايمان وان مصــدر الجمال فى الفن هو ذلك الشعور بالسمو الذى يغمر الانســان عند اتصاله بالاثر الفنى ، من أجل هذا كان لابد ان يكون مثل الدين قائما على قواعد الاخلاق» (٢) .

---

(١) قبض الريح ــ الدار القومية ١٩٦٠ ص ١٥ .
(٢) فن الادب ــ مكتبة الاداب ص ٧٦ .

الفصل الثالث

معنى الالتزام

- مفهوم الالتزام فى الفلسفة الماركسية .
- المدلول السياسى وتطبيقه على الفن .
- البناء العلوى والباء الادنى والعلاقة بينهما .
- دور الفنان فى حركة التطور التاريخى .
- معنى حرية الابداع فى المجتمع الاشتراكى .
- التزام الفنان وتحديد مدلوله .
- مفهوم الالتزام فى الفلسفة الوجودية .
- المدلول الفلسفى وتطبيقه على الفن .
- الالتزام الانسانى وقضايا العصر .
- مهمة الكاتب على حسب الفلسفة الوجودية ومعنى الالتزام .

«معنى الالتزام»

لكي تتضح معالم معنى الالتزام في بفلسفة الواقعية الاشتراكية في الفن يلزم ان نعرض في ايجاز لاصول الفلسفة الماركسية . حيث نبتت على أرضها جذور الواقعية والتي تنشت لتخدم الفلسفة الماركسية .

يعتبر كارل ماركس Karl Marx (١٨١٨ — ١٨٨٣) وفردريك انجلز Fredrick Engels (١٨٢٠ — ١٩٠٥) مؤسسا المادية الديالكتيكية التي طورها فيما بعد لينين (١٨٧٠ — ١٩٢٤) .

وقد نشأ المذهب بتأثير النضال الخاص بطبقة العمال «البروليتاريا» حين ثار العمال في العقدين الرابع والخامس من القرن التاسع عشر في انجلترا وفرنسا والمانيا . وقد كان هيجل Hegel (١٧٧٠ — ١٨٣١) بمذهبه الفلسفي ذا قيمة كبرى ارتكز عليها الفكر الماركسي في ناحية محددة وهي فكرة التطور ، فالفكر الماركسي يعتمد اساسا على فكرة التطور ، ويرى ان العالم الطبيعي الانجليزي تشارلز داروين (Charles Darwin) (١٨٠٩ — ١٨٨٢) حين برهن على ان جميع النباتات والحيوانات ، وكذلك الانسان قد ظهرت كلها نتيجة لتطور استمرار العديد من السنوات فانه بذلك قد اثبتت ان الطبيعة في حركة وليست جامدة ، وكذلك فان علم التاريخ اثبت ان الحياة الاجتماعية تتغير وتتطور .

ففي كل مجتمع توجد طبقات وبينها يدور صراع طبقي ، وينتج عن ذلك قيام الثورات البرجوازية التي عملت على تقويض النظام الطبقي ، ولكنها

يعيبون على هذه الثورات بانها ثورات نخبية استغلالية قد قررت البقاء على النظام الراسمالى واستمراره .

اما البروليتاريا كنظام فانها تعمل على تغيير العـالم القديم ، وفى الوقت نفسه تعمل على بناء المجتمع الاشتراكى الخالى من اية طبقية على الاطلاق .

ويحدد هذه النقطة معهد الماركسية اللينية حين يقول: «اما المجتمع البرجوازى الذى خرج من احشـاء المجتمع الاقطاعى الهالك فانه لم يقض على التناقض بين الطبقات ، بل اقام طبقات جديدة للاضطهاد ، فان المجتمع آخذ بالانقسام اكثر فاكثر الى معسكرين فسيحين متعارضين هما البرجوازية والبروليتاريا» (١) .

ان الفلسفة الماركسية تؤمن بتفسير الكون والتـاريخ تفسيرا ماديا ، وترى أن جميع العلاقات والتناقضـات التى تحـدث بين التاريخ والفلسفة والواقع والانسـان انما هى امور مادية فى الوقت نفسـه ، والفكر الماركسى هو جوهر لكل هذه التفسيرات . وعلى ذلك فكل قضية فكرية يجب ان تشمل الازمنة الثلاثة الماضى والحـاضر والمستقبل على ان يكون هـذا الامتداد من داخل تاريخ هذه القضية وعلاقتها بالانسـان وتناقضـاته وعلاقاته بغيره » وعلى ذلك فالفكر الماركسى يرى ان تكون القضايا المعروضة كلها مادية حتى لا تقع تحت سلاح يشهر ضدها من غير الاجزاء المادية .

وعلى سبيل المثال فانهم يقيسون النظرة الى الاخـلاق بمقياس مادى مادام الفكر لا ينتقل عن الواقع ، فالاخلاق يجب ان تفسر بالظروف الواقعية التى يعيشها الناس ، اى ليست هناك اخلاق مثالية لا تتغير او تكون مستقلة من ظروفهم المادية بناء على المعتقد الماركسى باولية العالم المادى «الطبيعة» ويعتبرون الوعى «الادراك» ثانويا وناتجا عن هذه الطبيعة .

فالفكر الماركسى يؤمن بان احداث التاريخ لا ترجع الى اوامر فكرية بل تتحدد بدراسة ظروف الحياة المادية وبالعامل الاقتصادى كان الفكر فى هذا المعنى هو بناء متكامل فوق الاساس المكون للمجتمع الذى ان جمد

---

(١) لينين ـــ دار التقدم ـــ موسكو ١٩٧٠ .

أو توقف فانه يعكس هـــــذه الاثار على الفكر ، وعلى ذلك فانهم يكونون قد بدلوا فى منهج هيجل ، استبدلوا العمل المادى وعلاقات الانتاج بالفكرة التى نادى بها هيجل .

فليس البناء العلوى أو «الفوقى» المكون من القانون والفن يتطور على نحو ذاتى بل انه مرتبط فى تطوره بالناحية التاريخية للمجتمع الذى تمتد «منحنياته» على حسب تطور البناء «الاقتصادى» .

فالمادة والفكر يتعايشان فى وحدة يؤثر كل منهما على الاخر ويتطور معها ، وفى الوقت نفسه يجب ملاحظة ان العامل الاقتصادى لا يؤثر فى الفن تاثيرا مباشرا بل بعد كثير من التطورات المختلفة .

وكلما تغيرت علاقات المجتمع وجـدت قاعدة جـديدة تغير تبعا لذلك نباؤها العلوى ومع ذلك فالبناء العلوى ـ ليس ســلبيا وليس مجـرد مرآة عاكسة لتطور البناء «القاعدى» فهو يؤثر فى الوقت نفســه على الحيـاة الاجتماعية من ناحية تأكيدها أو زعزعتها .

ومن هنا فالافكار لها اهمية ضخمة كسلاح للمجتمع كما يقول ماركس

وتحلل مجلة فوكس التى تصـدرها الجمعية السـوفيتية للتبادل الثقافى فلسفة الفن بنــاء على النظرية الماركسـية ، فتقول: «ان الفن الســوفيتى قد انطلق فى طريق الواقعيـة الاشتراكية ، وهى منهج واقعى يجمع بين عكس الواقع الصـــادق وبين التحول الثورى لهذا الدافع على ضوء الاشتراكية والشيوعية وبين تربية الشيوعية» (٢)

ونستطيع القول بأن الواقعية الاشتراكية قد نشـــأت فى الاتحـاد السوفيتى قبل ثورة اكتوبر الاشتراكية سنة ١٩١٧ :

تجدها عند : ديستوفسكى	(١٨٢١ ـ ١٨٨١)
تولستوى	(١٨٢٨ ـ ١٩١٠)
وتشيكوف	(١٨٦٠ ـ ١٩٠٤)
ومكسيم جوركى	(١٨٦٨ ـ ١٩٣٦)

يقول س الكسيف انه من الخطـا القول بأن الثقـافة الاشتراكية قد بزغت كلية كنتيجة لثورة اكتوبر « فهكذا مثلا بدأت حياة المنهج الخلاق للادب

---

(٢) ف.م زيمنكو مجلة فوكس العدد ٧٤ ١٩٥٢

السوفيتى . منهج الاشتراكية الواقعية ـ برواية مكسيم جـوركى «الام» التى وضعها قبل الثورة بامد طويل ان كل ثقافة قومية تحتوى عناصر ثقافية اشتراكية تعبر عن الاحتيـاجات الروحية للفئات الثورية فى المجتمع : اى العمال والفلاحين المثقفين التقـدميين فحين تكون السـلطة السـياسـية والاقتصـادية فى ايدى البرجوازية فانها تخلق وتستهلك ثقافتها وقد تغيرت الامور تغيرا جذريا بعد انتصار ثورة اكتوبر . فقد اصبح العمال والفلاحون قوة حـساسـمة ، وغدت مصالحهم الروحية تعبيرا عن مصـالح الشعب بأسره (١) .

نستطيع ان نجد ملامح الواقعية تلتصق بالتركيب الشخصى لجوركى ، وقد كانت البروليتاريا هى التيار الذى تتبلور ملامحه فى ادبه كما انه يعتبر أول من استخدم اصطلاح الواقعية الاشتراكية .

فقد اهتم جوركى بالطبقات الدنيا من المجتمع ، وبالرغم من تصـويره لبؤس الانسان وشقائه فقد كان يلقح هذه الصور بالثقة الكاملة فى تحرر الإنسان الذى يكدح من ابناء الطبقة العاملة ، وكان عنيفا فى مسرحياته ضد البرجوازيين ، ولعل الحياة الشاقة التى عاشها جوركى اثر فى ذلك .

لقد وضع الخطوط للواقعية حين قال : «غاية الادب مسـاعدة الانسان فى فهم نفسه ، وتنمية ايمانه بها مع تنمية مسـاعيه الرامية الى الحقيقة ومكافحة اللؤم بين الناس . واذا كنت تقف على صعيد واحد مع الحيـاة ويتعذر عليك ان تخلق بقوة خيالك نماذج بشرية غير موجـودة فى الحياة . اذا تعذر عليك ذلك فما الفائدة من كتابتك ؟ وكيف تخول لنفسك حمل اسم الكاتب ثم الا تؤذى ايها الكاتب الناس بحشوك نفايات صـور الحياة الفوتوغرافية فى رؤسهم ؟ اتعترف ايها الكاتب انك اعجـز من ان تصور الحياة فى اشكال تثير فى المرء الخجل والرغبة فى الاصلاح ، الا تستطيع ان تجعل الحياة تسرع فى نبضاتها وان تبث فيها القوة» (٢)

---

(١) مجلة الشرق ـ العدد ١٥٧ .٦٧.

(٢) نجاتى صدقى «مكسيم جوركى» سلسلة اقرأ العـدد ١٩٦٢ ص ٣٥ ، ص ٣٦

ومن المعروف ان جوركى قد انضم الى الحركة الديمقراطية الشعبية وتقول ماريا الينشا شقيقة لينين الصغرى لقد كنا نقرأ بنهم «الام» ونعيد تراءتها مرات ونحفظ عن ظهر قلب اغنية بتريل الثائر كالعاصفة كما انه من المعروف ان جوركى قد التقى بلينين أول مرة ١٩٠٥ ، وقد كتب مكسيم جوركى ١٩٣٠ يقول : (ان واجب كتابنا واجب شاق معقد انه لا يقف عند حد نقد الواقع القديم وعرض شروره وفساده فقط ان واجبهم ان يدرسوا أن يكشفوا اللثام عن اشكال الواقع الجديد وبذلك يؤكدونه) (١)

ولعل من ابرز ملامح الواقعية تتبلور فى اعطاء المزيد من الاهتمام الفنى بالواقع المعيش للناس والدفاع عن كيانه مع الاهتمام بتمجيد الناحية الايجابية وعلى وجه الخصوص طبقة العمال .

لذلك فانها قد اعطت فكرة المواجهة مع الصراع الكونى عن طريق الجماعة لا الفرد كل اهتمامها وجعلت ذلك المحور الاساسى الذى تستطيع ان تواجه به الاحداث وتؤكد ان احراز اى تقدم اساسه المجموع لا الفرد ، أو كما يقول جوركى ان الكاتب الاشتراكى لا يصور الانسان حين يصوره فى حالة ساكنة ، بل انه يحاول تصويره فى حركة دائمة من خلال الصراع الذى يدور باستمرار بين الطبقات والجماعات والافراد وداخل الذات البشرية نفسها .

ان الفكر الماركسى يرى ان البناء الاقتصادى أساسه مجموعة العلاقات الانتاجية وينشأ فوقه بناء آخر يتكون من الفكر الذى يكون بناء «فوقيا» للعلاقات الانتاجية ، وعندما يتغير المبنى «التحتى» يستلزم ذلك بالضرورة تغير البناء الفكرى والثقافى

لقد رأى ماركس انه يجب جعل علم المجتمع منسجما مع الاساس المادى واعادة بنائه استنادا الى هذا الاساس ، وعلى ذلك فما دامت المادية تفسر الوعى بالكائن وليس العكس فهى تطلب عند تطبيقها على الحياة

---

(١) ف.م زيمنكو — علاقة الفن بالواقع — مجلة فوكس عدد ٧٤ سنة ١٩٥٢

الاجتماعية الانســــانية تفسير الوعى الاجتماعى بالكائن الاجتماعى ، وفى المنطلق نفسه نجد لينين يرى ان الفن هو سلاح يستغل فى الصراع بين الطبقــات ، ولابد من ضرورة استخدامه وكذلك فالفن انمـــا هو يعكس الحقيقة الاجتماعية ، ولابد من مصادرة كل فن خاطىء لا يتمشى مع هــذه الفلسفة والوقوف ضــده .

ونستطيع ان نرى صدى لهذه الاراء حين اهتمت الحكومة الروسية بحركة التصنيع ١٩٢٩ وكان مشروع السنوات الخمس طريقا لربط الادباء ، فوجدنا الادباء والفنانين يزورون المنشآت الصناعية ليتمكنوا من وصفها ، وكان الامر الرسمى لهؤلاء الكتاب جميعا ان يمجــدوا مشروع السنوات الخمس فى اشعارهم وادبهم .

بل ان بعض القائمين على شئون الفكر راح يدعو الى اعتبار كل كاتب لا يجعل تصوير مشروع السنوات الخمس هو غايته الفنية خــارجــا على النظام والثورة الشيوعية واعتبر هؤلاء ان مشــكلة الادب الشــيوعى هو القدرة على تصوير هذا المشروع .

وقد آمن الماركسيون بنظرية فكرية مؤداهــــا ان الفن يعبر عن مجموعة المبادىء أو المعتقدات الخاصــــة لطبقة من الطبقات اى ان الفن الوحيد المعترف به فى نظرهم هو ذلك الخادم المخلص للثورة ومتطلباتها .

والماركسيون يتبعون فى ذلك المنهج خطة ماركس التى تفسر التاريخ تفسيرا ماديا فيما هو معروف بالمادية الجدلية .

فهناك معتقد فكرى مؤداه ان صراع الطبقات امر حتمى لا ريب فيه ، وان قمة الصراع الآن بين البرجوازية التى نخرها الفســاد ، وملاتها العلل وبين البروليتاريا أو طبقة العمال وكل الدلائل تؤكد حتمية الانتصارات . وذلك راجع من وجهة نظر ماركس الى حتمية تاريخيـــة ومنطق تاريخى لا يقبل الجدل .

وهذا التحول يراه ماركس ضروريا حين يقول : «ان نضـــــــال البروليتاريا ضد البرجوازية الذى يجد تعبيراً له فى عــديد من الاشــكال يصبح بالضرورة نضالا سياسيا موجها نحـــو استيلاء البروليتاريا على السلطة السياسية دكتاتورية البروليتاريا (١) .

(١) من الماركسية ص ٣٤ .

ومن هنا تم ربط الادب بالمذهب السياسى ، فعلى الادب ان يقضى على ما تبقى من اعمدة الهيكل القديم لبقايا البرجوازية الآيلة للسقوط .

واصبح الادب فى نظرهم بحسبانه خاضعا للنظرية التاريخية رايا فى الوجود . بتفحص الاسباب ويكشف علل المجتمع ، ويستخلص من تكاثر الاحداث وتعقدها مفهومها العميق وحركتها العامة .

فالمادية الجدلية تعتمد على فلسفة فى الفن ركيزتها ان الفن ليس امرا خاصا بالفنان ، بل له دوره وتاثيره فى المجتمع وصراعاته ، وعلى ذلك فالفن لا يوجد فى فراغ ، فالفنان يعالج موضوعة فى دائرة المجتمع على ان يكون ايجابى النزعة فى هذه المعالجة .

وعلى ذلك فليس للفنان راى خاص فى ذوقه ، فليس الفن مصدرا للمتعة ، بل ان له نزعة «دينامية» ترتبط بالوضع الاجتماعى المعيش وبالصراعات الطبقية .

يقول بليخانوف : Blekhanov ١٨٥٦ — ١٩١٨ «ان مواهب اى فنان حقيقى فى العصر الحديث تسمو عالية فى عظمتها اذا ما حقق الفنان شخصيته بالافكار التحريرية العظيمة فى عصره بشرط أن تكون هذه الافكار جزءا لا يتجزأ من كيانه من دمه ولحمه وروحه لكيما يستطيع التعبير عنها بحق كفنان ومن ناحية أخرى يجب ان تكون له القدرة ليحكم على القيمة العظيمة للمبتكرات الفنية التى يبتدعها بين أونة وأخرى مفكرو البرجوازية المعاصرون له»(١) .

فهم يؤمنون بالتصاق المادى بالمعنوى فى وحدة متكاملة ، فالانتاج والتقدم الاقتصادى هى البناء «التحتى» للبناء العلوى بين الفن والمثل التى يعتنقها المجمع .

فالاسباب المادية هى أساس جميع التطورات ، تطور المجتمع البشرى يقوم أساسا على شريطة تطور القوى المادية المنتجة ، وان ما بين الناس من علاقات خلال انتاج الاشياء المادية الضرورية التى تسد حاجة الانسان

---

(١) ج . فت . بليخانوف — الادب بين المادية والمثالية — ترجمة حامد أحمد حمدان ص ٨٠ .

انما ترتبط بتطور هذه القوى المتغيرة ، وفى ظل هـــذه العلاقات نرى بكل تأكيد التفسير الصحيح لكل ظاهرات الحياة الاجتماعية كالاخلاق والافـكار والقوانين وغيرها .

فالماركسية تؤمن بأولية المادة وان الوجود هو الذى يقرر الشعور ، ومن هذا المعتقد فان الاساس الابداعى لعمل الفنان يتلخص فى أن كل عمله انعكاس للعالم الذى يعيش فيه ، وهو نتيجة لاحتكاكه به .

واذا كان ماركس قد اعتقد بأن الاسلوب المادى هو الذى يحـدد بلا جدال ، الاسلوب الفكرى فانه يجب على الانباء البين فى هــذا الطريق ، وان كان التاثر بين الشيئين غير مباشر ، وعلى ذلك فهو لا يؤمن انه بمجرد تحول المجتمع من اقطاعى الى راسمالى أو اشتراكى سوف يحل مبـاشرة مكانه فى المجتمع فكر وأدب من القبيل نفسه .

ويؤكد هذه النقطة البيان الشيوعى نفسه حين يرد على التهم الموجهة الى الشيوعية : «أما التهم الاخرى الموجهة الى الشيوعية من جهـات نظر دينية وفلسفية وبوجه عام من وجهـات نظر فكرية فهى لا تستحق بحثـا مستفيضـا ، اذ هل يحتـاج المرء الى تعمق كبير ليدرك ان نظرات النـاس ومفهوماتهم وتصوراتهم الفكرية او بالاختصار أن ادراكهم يتغير مع كل تغيير يطرأ على ظروف حياتهم وعلاقاتهم الاجتماعية وشروط معيشتهم الاجتماعية، والا يبرهن تاريخ الافكار على ان الإنتاج الفكرى يتبدل ويتغير مع تبدل الانتاج المادى وتحوره ؟ فالافكار والآراء السائدة فى عهد من العهود لم تكن سوى افكار الطبقة السائدة وآرائها»(١) .

ويؤكد هذه الفكرة «جون فريفيل» حين يرى ان «الطبقات الحاكمـة تعد الادب والفن حكرا لها ، ولكن التناقض والصراع اللذين يتحكمان فى بناء المجتمع الادنى ويقلبان أوضاعه ينعكسان حتى فى بنائه الاعلى .

فالادب والفن لا يمثـلان آفاقا اثيرية بعيدة عن التاثر بالاضطرابات الارضية بل هناك المعركة حيث تواجهه الافكار المتبارزة بعضها بعضـا ، وحيث تقع المبارزة التى لا رحمة فيها بين القديم والجـديد ، فتسقط حتى

---

(١) البيان الشيوعى ـــ دار التقدم موسكو ١٩٦٨ ص ٦٤ .

الافكار الصامدة للطغيان وتموت ، وحيث يؤدى انتصار المعتقدات المعنوية أو اندحارها الى تغيرات عميقة تتناول حياة الناس المادية .

ان تاريخ الآداب والفنــون يظل غير مفهوم للذى يفصله عن الصراع المادى ، فهو لا يصــور ذلك الصراع فحسب ولكنه يؤلف عاملا من عوامله ذلك لان الافــكار التى تنبثق فى الصــدور لا تلبث أن تتجســم فى الوقائع والاحداث(١) .

ويؤكد هذا الربط بين الفن والفكرة الجدلية قول ايفــان انسيموف :

«ان المجتمع الاشتراكى مرتبط فى الحقيقة ارتباطا عميقا بالثورة التكنيكية فى هذا القرن وبالتقدم الهائل للعلم الحديث بكل مكتشفاته ، ولكن ذلك كله لا يجعل الانسان الاشتراكى يفقد الامل . ان وجهة النظر الاشتراكية فى مسائل الاسلوب الفنى وفردية الكاتب تشتمل على جميع مكوناتها فى ارتباط مع الواقع المعاصر ، انها مليئة بالايمان فى قوة الانسان المطلقة ، وقائمة على حقيقة ان الثورة الاشتراكية قد فتحت آفاقا غير محدودة امام الفنانين المبدعين فى عصرنا الحاضر وفى عصور المستقبل» (٢)

والفكر الماركسى يرى أن الفن وان كان بناء فوقيا superstructure الا انه مرتبط بالقاعدة والاصل بل يرون توضيحا لذلك انه ينمو مرتبطــا بالاساس الاقتصادى كمــا أنه مرتبط بالابنية الفوقيــة الاخرى التى تكون الايدولوجية السياسية فهم يؤمنون بأهمية العامل السياسى والعامل الطبقى واثرهما فى انتاج الفن .

وعلى ذلك فهم يرون ان الفن انما هو نشر فكر ايدلوجى خاص ونظرة معينة خاصة تجاه الحياة ، وفى الوقت نفسه عليه أن يتبنى موقف جمــاعة اجتماعية ويعبر عنها ، فانه لا يمكن أن يوجد فى المجتمع الانسانى استقلال الفرد المطلق عن المجتمع ، فمثل هذا الاستقلال ليس الا من وحى الخيال .

وعلى هذا فهم يرون أن الواقعية الاشتراكية اى هذا البنــاء العلوى تقوم على الانتاج الاشتراكى ، وواجب عليها ان تشارك فى تقوية دعائم هذا

---

(١) الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ١٤ .

(٢) ايفان انسيموف ــ ترجمة كمال عطيــــة مجلة الآداب أغسطس ١٩٦٥ ص ٤٧ .

الانتاج ، وليس هناك انفصال بين البنائين «العلوى» و«القاعدى» وانما معناه ان الفن لاينفصل عن القضايا القائمة بين الناس ، والفن على ذلك عليه ان يستوعب هذه القضايا ، ويعطيها تشخصا وانموذجا عن طريق التعبير عنها ، وتمثلها فنيا .

ويقول انجلز : «اعتقد ان الاتجاه يجب أن يبرز من الموقف ومن العمل نفسيهما دون أن يصاغ صياغة صريحة وليس على الشاعر أن يقدم الحل التاريخى جاهزا لمستقبل الصراع الاجتماعى الذى يصفه»(١) .

اى أن انجلز لا يؤمن بالفن الصحيح الا فى خدمة الهدف السياسى والا يجعل الفنان فى الوقت نفسه من ذاته النبى المنتظر الذى يقدم من جعبته الحلول الجاهزة للمشكلات ، بل لابد أن يلقى بكل ثقله فى عمله الفنى الذى ينير الجوانب المختلفة باثارة شحنات من الانفعال والانتباه تؤدى أثرها فى نهاية الامر الى التغيير المنتظر .

ويحذر جون فريفيل من عكس هذا الاتجاه قائلا «وهناك اتجاه ذو طابع آخر ، فهو بدلا من ان يبرز من العمل الفنى ذاته فان المؤلف هو الذى يعبر عنه وبدلا من أن يحتجب وراء الحياة تراه يصدر عن نظرية متخيلة سلفا ، وبدلا من أن يبدى الخافى يبذل جهده للبرهنة عليه ، هذا الاتجاه يحيل الواقع دون مراء الى فكرة مثالية ويشوهه ، ولا تصبح الاعمال الفنية مرآة تعكسه ، ولكنها تصبح تمثيلا له ؛ لقد حارب فلاسفة الواقعية هذا الاتجاه لانه يقضى على الحقيقة وعلى الميزات الفنية للعمل الادبى ، وينعى انجلز على حركة «المانيا الفتية» انها بنت مجدها الادبى على اتجاه سياسى» (٢) .

فالواقعية الاشتراكية التى تمثل الفن الحقيقى على حسب المعتقد الماركسى يجب أن تستمد مقومات وجودها من تموجات الحياة اليومية المعيشية ، ثم تقوم بصقل هذه الحياة اليومية الكادحة وصبغها بالصيغة الفنية .

---

(١) مجلة الآداب اغسطس سنة ١٩٦٥ من مقال «خول الواقعية» بقلم عدنان صادق .

(٢) الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ١٤٥ .

وعلى ذلك فبالرغم من «فوقيتها» فهى ممتدة عبر الحياة «التحتية» وعن العوض فى حياة الانتاج .

ويرى الماركسيون ان الاثر الفنى تتوقف أصالته ونبله على مدى اسهامه وتعمقه فى الحياة الطبيعية ، وكذلك الحياة الاجتماعية ، ويرون ان هذا هو أساس الحركه الواقعية فى الفن .

ويرى الواقعيون الاشتراكيون أن ذلك ينجى الفن من مثل ما يعانيه الفن فى المجتمع الراسمالى — على حسب معتقدهم — من الضياع والانفصال عن الجماهير وعدم الالتحام بالشعب ، ويرون أن الراسمالية تقيد الفن وتجعل منه فنا مفجوعا شائنا مزعجا .

وعندما يرد عليهم بوجود روائع من الفن عند كثير من الفنانين الغربيين مثل شكسبير وبيرون وجوته وغيرهم مثلا ، يردون بأنه اذا «نبتت الروائع الفنية فى تلك التربة الفقيرة» فهى أشبه بالزهرات التى تنبثق كالمعجزات من شقوق الحجر المرصوف فى فناء المصنع(١) .

وعلى ذلك فالفكرة السامة هى أن المجتمع الاشتراكى حين يكفل المساواة بين افراد المجتمع لا تكون هناك مسافة تخلف بين التاريخ والمجتمع ، وتزداد اوقات الفراغ ، حين تقل ساعات العمل الذهنى وتقوم بينهما علاقة وشيجة فاذا بنا أمام تكنيك فنى متلاحم عن اشتراك الجماهير عن وعى وعن ادراك للثقافة والفن مما يضمن انطلاقها الى آفاق بعيدة .

ان أهمية المنفعة فى الفن فى جعله أكثر ثراء وخصوبة على أن يكون المقصود بالمنفعة معناها الاشمل الاعم وهو تحويل ذلك العنصر وتطويره تبعا لوجهة النظر البروليتارية .

فأى تغيير يطرأ على أساسيات أى نظام اجتماعى يستتبع ذلك التغيير تغييرا مماثلا فى المثل والقيم الفكرية .

وان كنا نلاحظ كما سبق أن الماركسيين لا يريدون محو أى ايجابية للبناء الفوقى ، ويقولون انه ليس مجرد انعكاس للتطور الانتاجى والاقتصادى . بل يرون انه يؤثر أيضا على الحياة الاجتماعية من ناحية تدعيم أساسها .

---

(٢) الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ٧٣ .

وعلى ذلك فالواقعية الاشتراكية بجانب اهتمامها باهمية البناء التحتى وجعله المحور الاساسى للبناء العلوى ، فان دعاتها يرون — ولعل ذلك بدافع من الرغبة فى المرونة — أن الانتاج المدى وتقدمه لا يعنى فى الوقت نفسه ضرورة تقدم الفنون .

فهناك ايمان بالمبدأ العام وهو ان تطور الفن تابع لتطور المجتمع ثم يختلفون فى التفاصيل وهى ان هذا التطور لا يسير على نسق متساوق ، ويعللون لذلك بانه لابد من وجود اسباب حقيقية وراء ذلك لها أصل اقتصادى أو اجتماعى ولكن ابعاده ومعالمه ضاربة الى ابعاد تاريخية عميقة ليست على قدر متساوق .

والمفهوم الواقعى الاشتراكى يؤمن بان المحتوى الفكرى الاشتراكى هو الذى يمنح الفن الحياة ، وبمدى تشرب هذا الاثر الفنى للافكار الشيوعية ولافكار الحزب يكون درجة قربة من النجاح .

وعلى ذلك فالفن يكون ملتزما من الوجهة الشيوعية اذا عرف مساره الحقيقى اذا تدخل فى المجتمع كقوة ثورية تعمل على منحه العطاء الثورى ، وحتى اذا أصبحت الشيوعيةتضم العالم اجمع فان طبيعية الفن الثورية ستظل بارزة وان كان المحتوى سوف يتغير بالطبع .

ولكن فى وقتنا الحالى ما دام العالم منقسما الى معسكرين ، فالفن يعبر عن روح هذا العصر .

فليست الواقعية الاشتراكية مجرد تقديم صورة نقدية للماضى ولكنها أساسا تؤكد انتصارات الحاضر وتعمل على تثبيتها .

وهم يرون أن هذه الواقعية الاشتراكية تختلف عن الواقعية النقدية لما تحويه — على حسب المعتقد الماركسى — من اتجاه ايجابى فى معالجة مشكلات المجتمع وقد سميت فى احدى فتراتها لذلك باسم الواقعية الثورية ثم صارت الواقعية الاشتراكية لما تعتمد عليه من اتكاء فلسفى يتصل بالفكر الماركسى كما اتضح .

ولذلك فهم يعيبون على الواقعية النقدية التى كانت سائدة فى القرن التاسع عشر انها تكتفى بالحديث العاطفى على آلام الانسان وأحزانه وهمومه فقط ، وهم يرون أن نظريتهم تعمل على اضاءة الحياة عن طريق القضاء على المشكلات الاجتماعية بواسطة الواقعية الاشتراكية .

من المعروف انه بعد انتصاف القرن التاسع عشر بقليل برزت الواقعية النقدية ترتكز على مجموعة من المبادىء خلاصتها نقد الواقع بحياد تام والبعد عن خيالات المذهب الرومانسي وتجنيحاته ، وقد اتخذت لذلك من الواقع ميدان عملها مع التحديد المتقن للاشياء ، والبعد عن التهويمات ، وقد اهتمت بالمشكلات الاجتماعية .

فالواقعية النقدية التى برزت عند الادباء الفرنسيين فى القرن التاسع عشر وعلى رأسهم بلزاك Balzac ترى ان مهمة الفن هى استكشاف واقع الانسان الذى كان فى نظرهم واقعا اليما مشوها ويائسا . واعتنق هذا المذهب بعد بلزاك موباسان Maupassan وفلوبير Flaubert ثم اميل زولا Emile Zola، الذى وصل بهذه النظرية التشاؤمية الى مداها .

ومن الواضح أن تصوير جوانب البؤس او الشر فى المجتمع انما لا يقصد به الاغراء بهما أو الدفع اليهما بل لاستكشاف الواقع الحى لمكان الانسان فى هذا الكون .

ومما هو جدير بالنظر ان بلزاك قد تعرض لمجتمعه بالتحليل والغوص فى اعماقه واستكشف الوحوش التى تستكن فى اعماق النفس والتى تجد مرتعا لها فى المجتمع الرأسمالى المجتمع الحقود الانانى الذى لا يشعر بخزى ولا عار .

وقد تنبأ بلزاك فى قصته «الفلاحون» بأنهم سيحلون محل البرجوازيين كما حل هؤلاء محل نبلاء الاقطاع . «كان قلب بلزاك وعقله واحساسه فى ثورة على نظام عصره ، ففى قصة «الاحلام الضائعة» يصيح المدعو «فوتران» الذهب الذهب ، نعم الذهب هو دين دساتيركم ، بل انه أوضح منهجه فى مقدمة الكوميديا الانسانية La Comedie Humaine حيث يقول : ليست شخوص القصة هى التى تتضخ وحدها فى بحث اختيار النماذج الموفقة ولكن احداثها تحتاج الى ذلك أيضا ، فهناك مواقف ومظاهر نموذجية معينة تتكشف لنا فى مختلف نواحى الحياة» (١) .

---

(١) جون فريفيل ــ ترجمة محمد مفيد الشوبانى ــ الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ١٣٤ .

وبالرغم من ان بلزاك كان حريصا على فكرة الملكية والايمان بهـا فانه قد تخطى بشفافيته اسوار عصر الاقطاع الذى احاط به من كل جانب . وقد اشترك مع بلزاك فى نقد المجتمع وفى تصوير شقاء الطبقة العاملة: اميل زولا وفكتور هوجو فى قصته «البؤســاء» وزولا فى «طبيعية» حيث يعرض الانسـان عريان بلا تزويق بشرح النفس الانسـانية فى صدق واصــالة .

وان كان مما يعيب زولا انه كان يدعو لدراســة طبائع الناس كما تدرس الفلزات ، ويرى إنه ليس من غرضه الدفاع عن سياسة او عقيدة انما هو مجرد ملاحظ على ان يترك مهمة استخلاص النتائج من ملاحظاته الى غيره ، فالعمل الفنى عنـده مجرد تصـوير للمجتمع وتحليل للنفس البشرية وما بها من اهواء ورغبات .

الواقعية النقدية فى بعض مواقفها تقف فقط على الجانب المظلم من الحياة الانسانية ولا تتخطـاه وان كنا نستطيع القول بانها من ناحيـة استكشافها عيوب المجتمع ومثاليته وشروره قد أدت نوعا من المشــاركة الفنية الجادة ، ولكنها قد وقفت عند هذا الحد بدون ان تحاول مد الانسان بحبال الامل أو بمراكب الانقاذ .

وتعيب الواقعية الاشتراكية «المذهب الطبيعى» بحجــة انه اذا كان الاثر الفنى خاليا من التعميم الواقعى فسيكون عاجــزا عن قيادة الانسان وحل مشكلاته ومع ذلك فهم يحكمون على المذهب الطبيعى بانه نتاج خالص للوجدان البرجوازى لان الفن الواقعى هو القادر فقط على تبديل الوجدان تبديلا ثوريا .

يقول شيفين : «ان الفن كابداع يقوم بالضبط فى اظهار الحياة كما يجب ان تكون حسب افكارنا أو على العكس فى ادانة ما يناقض هـذه الافكار أدانتها دون رحمة أو هوادة . ان القوة المعطية للحياة ، هذه القوة التى تتمتع الفكرة بها هى اساس ازدهار الفن فى الواقعية الاشتراكية التى تسير قدما على اساس الروابط المتزايدة النمو بين الفن والنضـال الذى يخوضـه الشعب السوفيتى بتوجيه الحزب البلشفى الذى يقوده فى

عملة التاريخى المبدع عبقرية لينين وعبقرية ستالين نحو بناء الشيوعية »(١)

وكذلك يتوجه النقد الى المذهب الطبيعى بانه كان من الممكن له ان يفوز بالنجــاح لو قام بالربط بين جشع الاغنيــاء وفقر الفقراء ، وبين ان هؤلاء سبب شقاء هؤلاء ، بل انهم جعلوا شقاء هؤلاء ناتجــا عن عيوب متوارثة .

ومن هذه التوطئة نتخــذ الواقعية لنفسها مدخـــلا تدعى منه انها اكملت ذلك النقص وتضت على السلبية والعدمية ، وانها هى التى غيرت هذه النظرة التشاؤمية ، وراحت تنقب فى صحراء الانســـــان على منابع الخير والامل ، وجعلت النزعة التفاؤلية هى الارض الصلبة التى يقيم عليها المجتمع الشيوعى دعائم كيانه فتحولت الواقعية من نظرة تشـــاؤمية الى نظرة تفاؤلية .

فجوهر الواقعية الاشتراكية هو التضاد المطلق بينها وبين الواقعية النقدية لان هذه تكتفى بمجرد النقد بدون التدخل أو محاولة التدخل فى ذلك الواقع بل تكتفى بمجرد القاء نظرة تأملية أو فوتوغرافية ولا تزيد ، ولا تهتم بالمعاونة فى اصلاح ذلك الواقع كما يرى الماركسيون .

كما انهم يدينون الوجودية بان هذه تهتم بالفرد فى مواجهـــة الكون والواقعية الاشتراكية تضع فى حسبانها موقف المجتمع ازاء هذا الكون .

ومع كل هذا الجدل نستطيع القول بان الخطوط المذهبية للواقعية الاشتراكية التى اتضحت بصماتها مع بداية القرن العشرين قد اخذت من الرومانسية واخذت كذلك من الواقعية النقــدية ، فان اهتمامها قد انعكس على التاريخ وعلى الاداب الشعبية وعلى الخيال الذى حورت فى مفهومه بما يتساوى وفلسفتها فيما يقوله لينين : «المعرفة ليست انعكاســـا فى مرآة بل هى «فعل» معتد فعل من عناصره امكان التحليق بالخيــال خارج الحياة بل امكان تحويل المفهوم المجرد الى فكرة متخيلة لان فى التعميم الاكثر بدائية بعضا من الخيال فى أكثر العلوم حداثة» (٢)

---

(١) ج يند وشفين ــ علاقة الفن بالواقع ــ منشورات الفكر الجديد ــ بيروت ترجمة د ، فؤاد ايوب ص ٣٢

(٢) ماركسية القرن العشرين ــ روجية جـــارودى ــ ترجمة نزية الحكيم ــ دار الاداب ص ١٦٢

ومما يؤكد ان الناحية النظرية والتطبيقية في الفكر الماركسي كانت اساسا ملزما للادباء ماجاء فى دراسات اللجنة المركزية للحزب الشيوعى للاتحاد السوفيتى بمناسبة العيد المئوى للينين وفى ذلك جاء «قد ثبت ان البرنامج اللينى للثورة الثقافية مساهمة فى النظرية اللينية» وفى «التطبيق الثورى» وقد اعتبر الحزب دائما ان النشاط الروحى فى المجتمع الاشتراكى جزء لا يتجزأ من قضية الحزب كله وللطبقة العاملة باسرها والمبادىء اللينية الخاصة بالمشايعة فى الادب والفن وشعبيتهما كانت اساسا لحشد افضل قوى المثقفين الفنيين حول الخط الايدلوجى السياسى للسلطة السوفيتية فى موقف لينين من النشاط الروحى يمتزج الاهتمام بالموهبة والسمى الابداعى مع مبدئية المواقف الايدولوجية السياسية مع وضوح الضروريات الاخلاقية الجمالية» (١)

ولم يكن ذلك البيان جديدا على الفكر السوفيتى ففى ١٩٢٤ قرر المكتب السياسى الحزب الشيوعى قرارا جاءت به هذه العبارة «المجتمع الطبقى لا يوجد فيه فن حيادى ولا يمكن أن يوجد»

ويصر الماركسيون على اعتبار الفن فى المجتمع البرجوازى نمطا تافها من الدعاية الرخيصة للرأسمالية وهم يتناسون أدب ديكنز مثلا وملاحظاته على الاحوال الاجتماعية وينسون الحديث عن «بنات الهوى» والعطف عليهن في ادب اسكندر ديماس كما فى روايته «غادة الكاميليا» .

فى قرار اللجنة المركزية للحزب الشيوعى تجىء هذه العبارة «تعتمد الواقعية الاشتراكية على التقاليد الواقعية وتجعل اساس الابتكار الفنى هو ادراك الفنان للحقيقة الموضوعية لا لخيالاته الذاتية الشخصية ، اما الشىء الذى يقرر درجة الانتاج الفنى والادب الواقعى ، فهو ما فى الصور الفنية من قوة وقدرة على تدعيم الحياة الاشتراكية .

وهذا القرار اتخذ حين تولى ستالين امور الحكم فى روسيا .

بل اننا نجد فى اثناء ثورة ١٩٠٥ نجد لينين يطلب صراحة من الكتاب

---

(١) .المجلة السوفيتية عدد يناير ١٩٧٠ من مقال عنوانه «دراسات اللجنة المركزية للحزب الشيوعى للاتحاد السوفيتى .

اتخاذ موقف منحاز ، وان يخدموا الفكر الماركسي بالاهتمام بالطبقات الفقيرة فهو لم يكتف بمثل ما طالب به العجز عام ١٨٨٤ بمجرد المطالبة بزعزعة تفاؤل البرجوازيين ، بل يقول : «المهم كذلك ليس ما يعطيه الفن لبضع مئات من الناس ، وحتى لبضعة الاف من مجمل السكان الذين يعدون بالملايين ، فان الفن يخص الشعب ويجب ان يمد اعمق جذوره الى أعمق اعماق الجماهير الكادحة الفقيرة يجب ان يكون مفهوما لهذه الجماهير ومحبوبا منها ، يجب ان يوحد احساس هذه الجماهير وفكرها وادارتها وان يرفعها يجب ان يوقظ فيها الفنانين ويطورهم» (١)

ونجد بيان المستقلين سنة ١٩١٢ يندفع موقعوه يقولون فيه : «ونحن وحدنا نمثل وجه عصرنا .. من سفينة العصر اقذفوا بوشكين ودوستويفسكي وتولستوى في عرض البحر» .

وفي عام ١٩٤٥ اتخذت اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي قرارا خطيرا مؤداه الدعوة الى التشديد في معاملة الذين لا يلتزمون بالواقعية الاشتراكية ورأوا في هذا القرار ان كل عمل فني لا يساعد على انتصار الثورة الشيوعية انما هو عمل ضد الاخلاق ويتنافى معها ، وان ذلك يعتبر عملا اجراميا .

وهم يرون ان الواقعية الاشتراكية هي الوجه الشجاع النبيل للفن لانه يخدم مصالح الامة . والفن من الناحية المقابلة من المعسكر المضاد فن ذو وجه جبان ، فن برجوازى يختفي تحت قناع الفن الخالص لانه يخدم قوى الشر والضلال .

وحين ننظر الى البيان الشيوعي نراه يتهم البرجوازية بانها سخرت الادب — والفن في خدمتها مع تذكرنا في الوقت نفسه انهم يريدون ان يكون الادب والفن في خدمة الشيوعية .

ويدعو لينين الى فن جديد من نتاج المجتمع البروليتارى فيقول : «يجب ان ينمو الفن الجديد فعلا ، الفن الشيوعي العظيم الذى يخلق شكلا

---

(١) لينين في الثقافة والثورة الثقافية ـ دار التقدم — موسكو ١٩٦٨ ص ٢٢٨

مناسبا لمضمونه ، وفى هذا السبيل سيترتب على «مثقفينا» حل قضاية نبيلة على جانب هائل من الاهمية» (١)

فالفن فى يد الواقعيــــة الاشتراكية طريق نورى لتفسير النفس الانسانية لانه يصهر الوجدان «فالانتقاء نفسه الذى يقوم به الفنان لبعض احداث الحياة وتفسيرها امر على قدر كبير من الاهمية لانه يزرع فى فكر الانسان نظرة معينة عن العالم وهذه «النظرة على العالم» تقرر فى آخر تحليل فعالية الانسان» (٢)

وكلما كان الفن واقعيا كان عظيما ، ولا يلزم من ذلك ان يعتمد الفنان على وقفات بطولية مصطنعة ، بل على الفنانين فقط ان يبرزوا العناصر الحيوية وافضل صفات الشعب السوفيتى .

بل ان لينين فى مقاله «عن التنظيم الحزبى والادب الحزبى يؤكد صراحة ضرورة تمييز الفن فى النضال ضد نظرية الفن للفن .

ويقول انه فى وجه العادات البرجوازية ، فى وجه الصحافة البرجوازية ذات الملكية الخاصة والمتاجر بها ، فى وجه الاحتراف والفردية الادبيــــة للبورجوازيين ، فى وجـــه «الفوضى الارستقراطيـــة» والجشع الارستقراطى ينبغى للبرولیتـــاريا ... الاشتراكية ان تشن مبدأ الادب الحزبى وان تطوره وتضعه موضع التنفيذ بصورة تامة كاملة ما امكن . ينبغى للنشاط الادبى ان يصبح جزءا من القضية البروليتارية العامة (٣) .

ويحاول بليخانوف «منطقة» فكرة سيطرة الدولة على الادب بحجـــة مؤداها «ان الجميع يفعلون ذلك ، ان صح هذا المفهوم من قوله : «ان كل سلطة سياسية تفضل دائما الفن النفعى ان اهتمت بالإدب وهذا معقول لان مصـــلحتها تقضى بان تسخر كل المذاهب الفكرية لخدمة القضية التى تخدمها هى نفسها ، وبما ان السلطة السياسية التى تكون فى بعض الاحيان ثورية ، وتكون فى اغلب الاحيان محافظة ان لم تقل رجعية . فمن الواضح ان من الخطأ الظن بان وجهة النظر النفعية فيما يختص بالفن ، هى وقف

---

(١) البيان الشيوعى ــ دار التقدم ــ موسكو ــ ١٩٦٨

(٢) ج يند شفين «علاقة الفن بالواقع» ص ٢٨

(٣) لينين ــ المؤلفات الكاملة ــ الطبقة الروسية الثالثة ــ المجلد الثامن ص. ٢٨٧ وانظر ج يندروشيين «علاقة الفن بالواقع ــ ص ٢٣٠ .

على الثوريين بشكل حصرى أو على من يحملون الافكار التقــدمية من الناس بشكل عام» (١)

بل ان ج نيد وشيفين يرى ان «مبدأ الروح الحزبية والفن يشكل اساس نظرية تطور الفن فى شروط الحـركة الاشتراكية الثورية ، وانه يلقى نورا على الواقع التـالى الا وهو ان الايدلوجية تتخـذ فى شروط النضـال الطبقى شكل التحيز» (٢)

ويقول أيضا : «ان الفن مثله مثل كل ايديولوجية سـلاح للنضــال الاجتماعى سلاح للنضال الطبقى ، وهكذا فانه على الدوام تعبير مباشر أو غير مباشر واع أو غير واع للمصالح العملية الخاصـة بجماعات اجتماعية معينة . الفن يعبر على الدوام فى صـورة عن افكار ومطـامع واراء واحاسيس هذه الطبقة أو تلك هذه الجماعة الاجتماعية أو تلك» (٣)

يقول ستالين فى كتابه «حول الماركسـية فى علم اللغة» متحدثا عن هذه العلاقة «ان البناء العلوى نتاج القاعدة ، ولكن هذا لا يعنى انه لا يفعل سوى — عكس القاعدة — فهو اذ يصبح كائنا يصير قوة فعالة هائلة يساعد قاعدته بفاعلية على اتخاذ شكل معين ويوطدها ، وفعل كل مافى وسعه كى يساعد النظام الجـديد على الاكتمال ، ويقضى على القاعـدة العتيقة فى الطبقات القديمة» (٤)

ويؤمن الفكر الماركسى بما يسمى بنظرية الانعكاس المترتبـة على القاعدة السابقة فهم يرون ان الفكر يخلق العالم ولا يعكسـه فقط ، وحين يعكس الفكر الواقع نلاحظ انه يتيح لذاته القـدرة على التدخل المبـاشر فى الواقع ، وعلى ذلك فأن فعل الانســان وقدرته الفعالية ، انما هى قدرة غائية ، فقبل البدء فى عمل ما ، لابد وان يكون قد خطط منهجيته الخاصة به .

وفى نهاية الامر يعتقد الماركسيون ان فردية الفنان — بالرغم من هذا

---

(١) بليخانوف «الفن والحيـاة الاجتماعية» — ترجمة احسـان حصينى — دار ابن الوليد ص ٧٤

(٢) ج نيد وشيفين — علاقة الفن بالواقع ص ٢٣

(٣) السابق نفس الصفحة . (٤) حول الماركسية فى علم اللغة .

الالتزام الجبرى — مكفولة وبالرغم مما يقوله نقادهم من ان الفنـــان يذيب ذاتيته فى بوتقه واقعه الذى يقبع على تصويره ، ولكنهم يضيفون الى ذلك ان الفنـــان ماهو الا جزء من عملية البنــــاء الشيوعى ، وهو لذلك عليه ان يعكس بأمانة وصدق فى فنه حياة الشعب وسيؤدى به هذا البحث الدءوب الى السير قدما نحو الطـــريق الاصيل للواقعية الاشتراكية التى لا يستطيع الفنان ان يبتعد عنها ، أو ينتج فى غير ظلها لانها حياة بلاده وشعبه .

مفهوم الالتزام فى الفلسفة الوجـــودية :

واذا كنا قد عرضـــا لمعنى الالتزام عند الواقعيين الاشتراكيين فأننا بصدد دراسة الاسباب الفلسفية للالتزام فى الفكر الوجودى وهو قد ارتبط بفلسفتهم تجاه مفهوم الوجود والكون .

ولذلك فان عرض هذه الفلسفة يستتبع شرح وجهة نظرها فى معنى الالتزام كما تراه .

يرتبط التزام الفنان فى مفهوم الوجـــوديين من فلسفتهم الوجوديـــة ولذلك نعرض لها من حيث صلتها بالالتزام ، وهى تشتق أصلا من الوجود « Exixtence » اى الكينونة المحســـوســـــة التى تسبق المـــاهية « Essence » ومقصودها كما كان عنـــد هيجل Hegel ماقد كان ، وفى مفهومهم انه لما كان اعتبار نمطية مسبقة للطبيعة الانسانية غير صحيح وغير موجود فكل موجود يستطيع وضع ماهيته فى اثناء حياته .

فالوجودية تعتبر وجود الانسان هو الجوهر الحقيقى المطلق وهـــذه بلاشك من اثر ديكارت (Descarte) أيضـــــاحين عارض بالشك فكرة الماهية فى (الكوجيتو) انا افكر اذا انا موجود. Je pense donc Je suis.

فاســاس الفلسفة الوجودية يكمن فى ان الوجود ســـــابق للماهية L'existence et avant l'assence فهى تصدر من ذاتية الفرد مخالفة بذلك المادية الجدلية التى تنظر الى الناس كأنهم اشياء ، على انهم مجموعة انعكاسات جبرية لا تتفرد بأى شىء عن مجموعة اى صفات أو ظواهر اخرى

يقول بيير هنرى سيمون : «ان كلمة وجودية التى يجب ان نطلقها من حيث معناها الاصلى على كل تفكير منهجى ينطلق من تحليل الوجود بحسب ما يتصوره الوجدان تحولت فجأة خلال عام ١٩٤٠ وما بعدهـــا الى الدلالة

على اعنف حركة ادبية تميز بها العصر ، وهى الحركة التى تنزع الى تصور الوجود والى الاحساس به كمبث فاجع» (١)

ونستطيع القول كذلك بأن فكرة كيركجورد Kier Kegaard (١٨١٣ — ١٨٥٥) الفيلسوف الدانمركى الذى طالب باندماج الشخصية الانسانية فى الجماعة بحجة ان الفرد ليست له مقومات ذاتيه الا وسط الجماعة ، ثم جابريل مارسيل Gabrile Marcel الفيلسوف الفرنسى الذى طالب كذلك بتعميق الصلات بين الذات وبين سواها من الذوات الاخرى كانت هذه المقدمات الفلسفية ممهدة لسارتر الذى جعل البحث الفلسفى ينادى بفكرة «السقوط» سقوط الانسان فى العالم وانه قد القى فيه ، وكما سقط فيه سقطت عليه كذلك افكاره ، وعليه ان يحقق وجوده ويتعرف عن طريق الاحتكاك بما حوله وبالعالم الخارجى فيصنع صفاته .

وعلى ذلك فلا يوجد شىء خارج التفكير ولا شىء سابق عليه وسارتر يعطى للادراك حرية تامة مع اعطاء الاهمية والثقل للواقع (٢) .

وقد وصل سارتر الى الاعتقاد بنفى الالوهية وان الوجود يجب ان يخلى من اعتباره وجود الله L'existence de l'Homme exclut l'existence de Dieu

واصرار سارتر على ان الوجود يسبق الماهية يرجع الى رغبته فى تحرير الذات مما تراكم عليها من قيود المجتمع الذى يستبد بها ويقيدها ، والانسان يعى حريته حين ينزع نفسه من عادات وتقاليد المجتمع وهو فى هذه اللحظة يحدد موقفه الحاضر ، ويتخذ باختياره طريق المستقبل بالتزام حر فهو حيال «موقف» Situation يشعر ازاءه بالقلق الذى يدفعه الى الالتزام «وهذا الالتزام طوعى لاقسر فيه» .

وعند ما يكتشف الانسان الملتزم ذاتيته اى يكشف وجوده الفردى يكون فى الوقت نفسه مكتسبا معه وجود الاخرين بمعنى اننا ندرك انفسنا فى مواجهة غيرنا ، وفى هذه الفكرة يرد الوجوديون على دعوى الماديين فى

---

(١) تاريخ الادب الفرنسى فى القرن العشرين — ترجمة نبيه صقر طبع لبنان «عويدان» ص ٣٦٤

(٢) La Garde et Michard. Paris p. 593.

زعمهم ان الوجودية تعمل على قطع كل صلة للافراد بعضهم ببعض وعلى ذلك فالالتزام فى اصله فردى ولكنه يتحول تلقائيا ليصطبغ بلون جماعى .

ونجد توضيحا لهذه الفكرة فى مسرحية سارتر «جلسة سرية Huis clos » فهى تقدم احدى دعائم فلسفة سارتر وهى ان الانسان هو «الموجود لذاته» .

وفى الوقت نفسه «الموجود للغير» Le pour outrui

اى ان الموجود لذاته لا يقوم وجودة الا بالغير ومع الغير مع ملاحظة ان الوجود كذلك لا يكون الا فرديا فأنا موجود قبل ماهيتى وانا اخلق صفاتى واعمالى .

وانا كذلك مجبر على ان اكون حرا ، فالانسان ليس شيئا آخر سوى حريته (١) Le personne n'est riend فالحرية تقوم عند سارتر على ان الانسان هو الخالق المستمر لحريته وبالتالى لذاتيته ولعنة الانسان او نعمة وجوده هى الحرية لان هذه الحرية تدفعنى لان اعمل ما اشاء واقوله كذلك على ان اكون متحملا مسئوليتى فيما اعمل اى ان الحرية ممارسة لانها تتم من خلال الموقف والانسان هو مستقبل الانسان ، والانسان هو المسئول ومقيد بمسئوليته وهنا مشكلة الحرية .. كما ان الصانع له تأثير على المادة كذلك الانسان له تاثيره على الواقع بواسطة العمل ، فالفعل الحقيقى هو ما يتحمل فيه وجوده او موقفه ويتعدى هذا الموقف بالعمل فاعمالنا وافعالنا هى التى تحكم علينا «فالحرية تؤخذ كقيمة ونداء ، كينبوع لكل قيمة ، فحتى العمل الفنى قيمته لكونه نداء» (٢)

وتبدو اثر هذه الفكرة فى مسرحية سارتر الذباب Les Mouches حين يقول اورست لاليكترا : اننى حر يا اليكترا انقضت على الحرية انقضاض الصاعقة او عند مايقول جوبيتر لاورست : وبعد ؟ اينبغى ان اصفق اعجابا بالشاة التى فرق الجرب بينها وبين القطيع او للابرص المحجوز فى حجرة؟ .

---

(١) La Garde et Michard p. 594.

(٢) Situation. II p. 26

اذكر يااورست : انك كنت واحــدة من تطيعى ترعى العشب فى حقلى وبين نعاجى ، وليست حريتك الا جربا يرعى جلدك الا منفى تحيط بك اسواره ــ فيرد عليه أوريست : صــدقت انها المنفى ، بل انه يفضل حريته ويختارها لو تعارضت مع ارادة الله حين يقول أوريست مخــاطبا جوبيتر «انت الله وانا حر» .

والوجودية تعتمد على مفاهيم ثلاثة الحرية والمسئولية والالتزام ، وحيــاة الوجودى لا تحــكمها ولا تتدخل فيها اية صــفة جبرية او قــدرية Fatalismo اى عدم وجود سلطة خارج الذات ، والحرية الناتجة من ذلك تعطى شعورا بالقلق Angoisse تجاه المسئولية التى يتحملها الوجودى وما تتبعه من التزام Engagement فالانسان مضطر لان يكون حرا وقد حكم علينا بالحرية Nous sommes condamniesetre

مع ملاحظة ان الاعتراف بذاتية الانسان لا يعنى حبسه داخل اطار ذاتيته بل هو ملتزم لنفســه وللاخرين كذلك يجب ملاحظة ان البحث عن الذاتية لا يعنى وجود نزعه برجوازية .

وكذلك فان حرية الاختيار لا تعنى فوضوية فبالرغم من ان هذه الحرية لا تشمل الافعال فقط ، بل تشمل العواطف والاحساس فانها ليست اختيارا الى فقط لاننى بهذا الاختيار ادعو الاخرين ليتخذوامثل قرارى الاختيارى .

وهذه الحرية الملتزمة ليست التزاما يصنع فيه الفرد كل ما يجب ، لان

سارتر يعود فيطلب ان يســائل الوجودى نفسه ، ماذا لو تصرف الاخرون مثلى ، اى ان هناك مراعاة للاخرين فى حريتهم .

فهناك مسئولية ضخمة تلازم فعل الاختيار لاننى لا اختار ــ حين التزم لذاتى فقط بل اختار لغيرى من الناس جميعا لاننى قد اعطيت ما اخترته قيمة معينة وامام هذه القيمة التى اخترتها كاننى اشير الى الجميع كى يتبعوها .

فعندما اختار الخير الصالح لنفسى يكون صالحا لغيرى ، وما دمت ادعو الناس عن طريق اختيارى فكاننى تحملت مسئولية عن الاخرين بسبب القلق والهم اللذين يصاحبان هذه المسئولية .

وعلى ذلك فالتزام الفرد ليس تجاه نفسه بل تجاه البشر جميعا ، سارتر يحاول اقامة تقييم جديد للوجود ومنحة قيما جديدة مع هدم كل ماسبق بناءه

على ان البناء الحياتى متصدع تماما ولن تجدى محاولات الترميم .

وتؤمن الفلسفةالوجودية بأن كل ماورثته الانسانية منمسائل عقائدية انما هو ميراث لا جدوى منه بل انها مسائل تعوق حياة الفرد وتؤخر تقدمه فهى هنا تتفق مع الفكرة الماركسية ولكنها تختلف عنها فى الخطوة الثانية فالوجودية قد وضعت ثقلها بجانب فردية الانسان بخلاف الماركسية .

وقد اعتبرت أن هذه الفردية هى مكونة المجتمع وهى اساس الفكر ومنبع الابداع الفنى ، ولكن الواقعيين الاشتراكيين يلغون دور الفرد ويرون ان ذاتيته لم تتاكد لانه كذات مفردة عاطل من اية قوة مجرد من كل قدرة لكن تجمعه مع تجمع الذوات الاخرى يعطيه قوة تكيف الحياة وتدفعها الى الامام .

ولذلك فهى تجعل الفرد قطرة ذائبة فى بحر المجتمع الذى يكون الصورة ـ المتكاملة لوجوده ؛

كذلك تختلف الوجودية عن الواقعية الاشتراكية فى فلسفة الحرية الفردية فاذا كانت الوجودية تثق وتعتقد فى حرية الانسان ، فان الواقعية الاشتراكية حددت هذه الحرية للطبقات العاملة فقط ، ثم عادت وسحبت هذه الحرية عن طريق اشتراطها على هذه الطبقات من الموافقة على رأى الاغلبية اى الحزب .

أما الفلسفة الوجودية فتطلب ان يواجه الانسان نفسه حتى يتحقق وجوده وهو يلتزم تجاه ذاته وتجاه الاخرين ، وتنبه هذه الفلسفة الى ان الالتزام له اتجاهان ، اتجاه سلبى واتجاه ايجابى والاول يتضح فى الخضوع للاملاء الذى يفرضه الاخرون على الذات فيحقق ذاته عن طريق الذوب فى المجموع وعلى ذلك فهو جبان « L'ache » وسوف يفقد حريتة فى النهاية ، ويتحول من موجود لذاته الى موجود فى ذاته .

الوجود فى ذاته L'etre pour soi

الوجود لذاته L'etre en soi

والاتجاه الثانى التزام ايجابى ينتج عن الرفض لاية احكام سابقة وعليه فلنواجه الحياة بأنفسنا من غير معاونة خارجية رافضين لكل المثل الجاهزة .

وسارتر يرفض الوجودية الفردية المنعزلة ، لانه ما دامت الذات

منغمسة فى الموقف وما دام وجود الآخرين يمثل المرآة التى يرى المرء نفسه فيها فلابد ان يجد الانسان له دورا فى اطار المجتمع وما دام هذا العصر هو عصر الثورات فالوجودية تستلزم المشاركة لا الانغلاق والمساهمة لا الانعزال .

وليست الوجودية كما يتهمها اعداؤها فلسفة تشاؤمية لانها كما يرى سارتر تحث الانسان على العمل ومشاركة الاخرين وترى هذا العمل أمل الانسان الوحيد وترى فى حثها على هذه المشاركة ان خطأ الفعل خير من براءة اللافعل .

فالالتزام يقوم على تحديد علاقة الانسان بالاخرين مع ملاحظة ان هذا التحديد تضمه مجموعة من القيود تقلل من مجال هذا الاختيار فالانسان مثلا لا يختار مولده ولا اسرته ولا بيئته ، ولكن هناك التزاما فى موقف يتبعه ادراك واع لكثير من القيم الانسانية والاجتماعية ثم يتجاوز المرء هذا الموقف ليعمل على تغييره الى ماهو افضل .

ولن يثبت هذا الوعى بتلك القيم الا اذا شارك المرء طبقته ومجتمعه فتآزر مع الجهود التى يبذلها نظراؤه . فالوجودية لا تؤمن بالانطواء على الذات واذا عمل المرء على تحقيق ذاتيته منفردا فهى تسميه متمردا والتمرد تصرف غير انسانى .

فالفلسفة الوجودية تبدأ برفض الفلسفات التجريدية المثلية وترى أن منهجها هو الوجود المحقق داخل الموجودات .

ولقد كانت ظروف مابعد الحرب العالمية الثانية تدعو الى زعزعة كثير من القيم المتوازنة ولم يجد كثير من الفنانين والفلاسفة معنى لكل الضحايا التى راحت من البشر فى هذه الحرب وباسم قيم كذلك ، وخلصوا من ذلك الى انه لابد ان تلك القيم قد عجزت عن تقييد ذلك الوحش الذى ابتلع كل القيم والمثل .

فجاءت الفلسفة الوجودية تقول انها ليست دعوة جديدة ، بل انها تؤكد واقعا وصل اليه البشر وانها تلخص دعوتها فى الانكار لكل الموروثات الروحية والاخلاقية ، وترى ان الانسان هو الموجود الذى عليه تحمل مسئوليته كما ان عليه ان يجعل سلوكه فى اطار مصالحه المتشابكة مع

مصالح الاخرين وترى كذلك ان الفعل هو طريق الانسان لتحديد مسار هذا السلوك .

والادب الوجودى نموذج للقلق الوجودى الذى يملأ جوانب النفس الانسانية بعد ان تتخلص من جميع التركيبات الاجتماعية المتوارثة من عقائد وتقاليد ، وعلى هذه النفس الانسانية ان تسهر غور ذاتها لتستمد قوة حتى تستطيع مواجهة العالم .

وقد جعل سارتر من ادبه ادب التزام لموقف (situation)وهذا الموقف اخلاقى واجتماعى تجاه اى حدث سواء كان هذا الحدث فرديا أو اجتماعيا اى ان القيمة الاخلاقية والاجتماعية فى الادب هى فى الدرجة الاولى ثم تلى القيمة الفنية والجمالية .

وفى الوقت نفسه فان هذا الادب الملتزم يجعل مجاله الواقع ، فمن وجهة نظره ان الوجودية واقع لا قيمة له مع الوجود صراحة فى اصدار حكم على موقف مع اشتراط حرية هذا الحكم وصدوره من تقدير شخصى ذاتى .

غير ان المتشيعين للفكر الماركسى يعارضون سارتر فى مفهومه الالتزامى ويرون أن هذه الحرية الفردية ضارة ، ويجب ان يكون الالتزام جماعيا اى خاضعا لارادة الجمهور فيقول محمود امين العالم : « تعد الفلسفة الوجودية نكوصا بحضارتنا الانسانية لان الحضارة الانسانية — كما نعرفها — هى جهودنا الجماعية الواعية التى نتعرف بها على الضرورات ، المادية ونحاول بها السيطرة على هذه الضرورات وان نواجهها لخدمة الانسان ، والوجودية دعوة الى التفكك والتشتت والتحلل فى وحدة جهودنا الحضارية المتآزرة ... وعلى هذا فان ما ينادى به المذهب الوجودى من دعوة الى الفعل المطلق والحرية المطلقة انما هو فى الحقيقة دعوة الى وأد كل فعل وكبت كل حرية ، فالفعل الانسانى والحرية الانسانية وظيفتان اجتماعيتان متفاعلان مع واقع مادى حى ولهما قوانينهما التى لا تحد من فاعليتهما ، لان الاطلاق اغفال عن قوانين الفعل وحدود الحرية ودعوة الى التسلط وسلب الاخرين حرياتهم وقدرتهم على الفعل السوى المتكامل» (١) .

---

(١) فى الثقافة المصرية بيروت ص ١٠٠

ولعلنا نلاحظ ان الكاتب قد نسى أو تناسى ان سارتر كما سبق قد حدد الحرية بانها لا تتعدى حرية الاخرين وان ذات الوجودى متصلة بذوات الاخـرين .

والادب الوجودى يهتم لذلك بالسلوك الفردى لا للبطولة لأنها لا معنى لها فى هذه الفلسفة وسارتر يطلب من الكاتب ان يتحمل مسئوليته ويرى ان الكتاب البرجوازيين قد أصبحوا مغرون باللامسئولية .

ويرى ان المسئولية تلزم الكاتب اتجاها نحو الاحداث والا انغمس فيها

Tous Les ècrivains d'origine bourgeoise ont connu La tentation de l'irresponsabite :
depuis un siècle elle est de tradition dans la carriére de lettres(1)

والالتزام فى راى سارتر هو اتخاذ راى الاحداث التى يعيشها الكاتب على شريطه احتفاظه بحريته الفردية فى الوقت نفسه اى ان التزامه تحيطه اخلاقية تمتد حتى تصل الى جميع المسئوليات البشرية عموما .

فالالتزام قائم على فكر واع غائص داخل اوضاع الفرد أو أوضاع المجتمع مع اختلاف نوعية الالتزام ومساره لدى كل فنان وترى دوريس نسج ان مشكلة الالتزام تتحدد فى مفهومها فى أن الكاتب يجب أن يخضع بارادته الفردية لارادة المجموع الذى يعيش فيه مع ملاحظة ان هـذا الاستسلام لارادة المجموع يجب الا يكون كاملا فعليه ان يصدر حكمه الخاص قبل كل عملية استسلام يقوم بها وهى فى الوقت نفسه تهاجم ادب سارتر وكامو لما يحتويه من عناصر اليأس وتراه مجرد هروب الى حالة من البراءة المصطنعة

وفى الحقيقة نجد ابطال سارتر يعانون من الصراع بين الوجود والعدم ويعانون من الشعور بالعبث وهم دائما فى خطر ابتداء من روكانتين فى الغثيان الذى يفقد كل ثقة بما حوله الى ماثيو فى دروب الحرية

حيث يناضل للوصول الى نفسه وهو يعرفان سبيلها هو حريته فقط الى أورست فى الذباب حيث تحمل مسئوليته ورفض الشعور بالندم الى جارسان فى الجلسة السرية .

---

(1) Situation. P..G.

حيث يتقلص ويتلاشى وجوده أمام الآخرين الذين هم الجحيم بالنسبة له الى هـوجو فى الايدى القذرة حيث يصر على الاعتزاز بحـريته وسط صراعه مع غيره .

والادب الوجودى يسمى كذلك بادب المواقف باعتبار ان الكاتب يقوم بتحديد موقفه بالنسبة لمشكلات عصره ، واستكشاف الموقف لا يحقق وجود الكاتب ، بل لابد لكى يتحقق وجوده من الصراع الذى يلتزم فيه بالمسائل التى تعتمل فى عصر مثيرة للقلق ، وبناء على وعيه الذاتى يتحتم عليه الاشتراك فى مشكلات مجتمعه فهو يصور العالم الذى يحيط به من كل زاوية واضعا فى مخيلته العمل على تطوير هذا العالم .

وبناء على هذا الفهم الالتزامى يصبح تصوير الكاتب لهذا العالم الذى نعيش فيه هو رسالته التى لا قيمة فيها لاى جمال شكلى يخلو من مضمون اجتماعى قائم على ركيزة الالتزام .

فسارتر يرى أنه حيثما توجد مظالم فالكتاب مسئولون عنها وعليهم أن يسموا الشيء باسمه لان هذه حتمية توجد الشيء المسمى وتحيله الى حقيقة أو كما يقول يجب أن تسمى الهرهرا ويضرب مثالا لذلك باضطهاد الزنوج فى امريكا ويرى ان هذه القضية ميته مالم تحيا على ريشة الكتاب الذين عليهم ان يكتبوا منهـا .

كذلك نلاحظ ان التزام سـارتر السياسى لا صلة له بالتزام الواقعيين الاشتراكيين لان التزامه التزام بمشروعات ذاتية فى السياسة وفى الحياة الاجتماعية اى التزام فردى اما اصحاب الواقعيـة الاشـتراكية فالتزامهم مشروط بكل ما يراه الحزب الشيوعى والارتباط بسياسة محددة ارتباطـا تاما اى التزام ياتى من الخارج .

كذلك فهو يخالف اصحاب الواقعية النقدية المكتفية بتصوير شقاء الانسان المعاصر ، يخالفهم سارتر لانه رى ان الحيدة مستحيلة فى الفن ، لان الفنان حين يكتشف العالم ويدركه ويرى مافيه من شقاء أو مظالم فسوف يدفعه ذلك الى الثورة على تلك المظالم والعمل على تغييرها .

فالادب فى الفلسفة الوجودية تعبير عن الجوهر السياسى والجوهر الفلسفى وفى الوقت نفسـه نجد التفسير السياسى والتفسير الاجتماعى يؤديان الى الجوهر الوجودى الذى يتجاوب مع الادب ضـد المجتمع

البرجوازى وهو يقف مع كل الطبقات العاملة ، ولذلك نجد سارتر ينتقد كتاب القرن التاسع عشر لانهم لم يقفوا بجانب قضية العمال ولذلك فهو يعلن أسفه لموقف بلزاك من اللامبالاة التى اظهرها تجاه عام ٤٨ وهى ايام الثورات التى استطلت الكثير من ملوك أوربا ، وكذلك يعيب شعور الخوف الذى اظهره فلوبير بل انه يرى فلوبير وبلزاك مسئولين عن حوادث الارهاب التى حدثت فى اثناء حكومة الكومنة ، «العمال» التى حكمت باريس من ١٨ مارس ١٨٧١ الى ٢٨ مايو من السنة نفسها لانهما لم يكتبا شيئا لمنع ذلك القمع فهو يعتبر أن الكاتب فى موقف من عصره .

بل انه يطلب من الكاتب على حد تعبيره ان «يعانق عصره» لانه صنع من اجله وصنع هو كذلك من اجله .

Elle est Faite Pour Lui et il est Fait Pour elle. P. 12.

وفلسفة الفن فى الفكر الوجودى ايضا تبدأ برفض المعتقد الماركسى الذى يجعل الفكر مجرد انعكاس للمادة ، ومن إن البنية العليا للمجتمع وليدة البنية الدنيا فيه ويرى الوجوديون ان ذلك تناقض واضح ، فاذا كانت الذات مجرد انعكاس للبيئة الدنيا فكانها قد الغيت ولا معنى بعد ذلك ان يطلب الى هذه الذات ان تقوم بالغاء وجودها من اجل ان تصير موضوعية فلا يمكن أن يعامل الانسان على انه شىء من الاشياء .

الوجودية انسانية بمعنى أن الانسان خارج ذاته دائما ومتجاوز لها دائما ، والعلاقة بين تجاوز الذات وبين الذاتية هى ما يسميها سارتر بالانسانية أو الهيومانية الوجودية .

فالفكر الوجودى يعمل على تحقيق قيم يتجاوزها محققا دائما مع الوعى بحريته التى سبق الحديث عنها والتى تعنى استقلال الفكر أى وجود حرية ايجابية تعمل على تغيير الموقف ، ومعول هذه الحرية هو الفرد الذى يتمتع بوجود حقيقى على اعتبار ان الوجود الحقيقى خاص بالانسان لان الاشياء لا وجود لها الا بالادراك والانسان هو القادر على القيام بهذه العملية الادراكية فبوعيه الذاتى ومشاركته الآخرين يجعل موقفه الانسانى ذا قيمة .

وعلى ذلك فالكاتب بوعيه بذاته يتحقق الوجود الذى يتكشف عن طريق المواقف مع التزامه فى الوقت نفسه بمشكلات العصر ، لعمله وعى مقنن

بفترة زمنية يستكشف فيها العالم ويعيد صياغته من جديد .

فجوهر العلاقات الانسانية هو الصراع وليس هو التعاون الا اذا خلا المجتمع من ةالطبقات ، وان آمل الانسانية انما هو فى هذا المجتمع الخلو من الطبقات وعلى ذلك فالبرجوازية التى تستغل الانسان آخذة فى الانهيار والتمزق لانها نموذج لمأساة البشر وتأخرهم وان طبقة العمال هم امل الانسانية وامل المستقبل .

والكاتب حين يسخر قلمه وفنه ليصنع به اشياء تافهة أو لمجرد الزينة فهو بذلك العمل كانه يشير الينا ان هناك أزمة فى الكتابه .

وهذه الازمة ليست فى الكتابة فقط بل فى المجتمع كذلك بل ربما انها «اشارة ودليل على ان الطبقات الحاكمة قد حولته دون ان يشك اطلاقا نحو نشاط مترف مزخرف خوفا من تقوية الصفوف الثورية» (١)

ولذلك فسارتر يرى ان «الكاتب فى «موقف» فى عصره وان لكل كلمة صداها ودويها ولكل صمت ايضا» (٢)

ويقصد سارتر بالموقف تلك العلاقة النابضة بين الانسان وبين بيئته وبينه وبين الاخرين فى زمان ومكان محدد .

فالموقف مكون من لحظة استكشاف الانسان لما حوله ومحاوله تجاوز ما يواجه حريته اى المشروع الفردى والموانع أو الوسائل التى تساعده يؤلفان ما يسمى الموقف .

فالكاتب أو الفنان ليس منطويا على نفسه ، بل انه منفتح على الاخرين داخل وحدة معهم لا تنفصم ، وموقفه الادبى له هدف ودلالة .

نحو هذا العالم المتوحد ، والكاتب فى هذا الصراع الذى يشارك فيه مع الاخرين ملتزم بمتطلبات عصره من مساهمة عن وعى كامل يصور فيه هذا العالم المنعكس على مرآة ذاته ليخلقة من جديد .

وفى الوقت نفسه فان طلب الالتزام من الكاتب ينبغى الا يجعلنا ننسى الادب كفن اننى انكر بان تأثير «الالتزام «فى الادب» الملتزم ينبغى

---

(1) Situation. P. 12
(2) P.13.

الا ينسينا «الادب» في اى حال من الاحوال ، وبان شـاغلنا يجب ان يكون خدمة الادب بعناصر دم جديد ، وفي الوقت نفسه يخدم الجماعة حين يعطيها الادب الذى يناسبها» (١) .

وفي الفصل الذى عقده سـارتر لمناقشة فكرة تأميم الادب لاحظ ان الادب يعاني عدة اخطار يهدده ، حين اصبحت السلطات الرسميه والصحف وكثير من الدوائر المتسلطة على الادارة تهتم بالادب باعتباره قوة نستطيع تسخيرها لخدمة مصالحها .

ويرى سارتر ان هذه خطورة يجب التنبيه اليها حتى لا تقع في الخلط بين التزام الادب وتأميم الادب ، واننا يجب الا نفهم الالتزام على هذا المعنى والا تحقق ما يتهمه به خصومه من انه يريد اغتيال الادب تحت دعوى الالتزام .

فسارتر يؤكد انه (بدون شك ، عمل الكاتب حادثة اجتماعية ، والكاتب نفسه قبل ان يبدأ بامساك القلم للكتابة ، يكون مقتنعا اشد الاقتناع واعمقه بان واجبه الاساسى ، وغرضه من الكتابه ، انما هو تحمله لمسئولياته وانه يكون مسئولا كل المسئولية عن جميع الامور ، عن الحروب الخاسرة ، وحروب كاسبة عن التمرد ، عن الردع ، عن القمع . وعلى ذلك فانه يكون متواطئا مع الطغاة ، اذا هو لم يقف طبيعيا مع المظلومين ، وذلك ليس بكونه ابدا وفقط كاتبا ، بل لكونة انسانا ، وهذه المسئولية واجب عليه أن يعيشها ويعيها» (١)

بل انه يطالب الكاتب ان يشق الطريق ليخلق الحاجات نحو الحرية والعدالة وان يرفض بشدة حشده في عجلة السلطات لتحول الى آلة تخدم مصالحها .

يقول سارتر «عمل الكاتب ان يخلق الحاجة الى العدالة والى الحرية والى التكافل — فعلية بذل سعيه وجهده لارضاء هذه الحاجات بواسطة اعماله الفنية المتلاحقة والمتتالية» (٢)

---

(1) Situation. P 50
(2) Situatuin P. 51

وينفى سارتر عن «التزامه» تهمة الماركسية أو المذهبيــة التى تعنى الواقعية الاشتراكية ، ويرد على من كتب اليه ان كنت تريد الالتزام ، فماذا تنتظر حتى تنتسب الى الحزب الشيوعى ؟ فيرد على تســاؤل ذوى النفوس العدائية كما يسميهم حين يقولون : ما الحكاية؟ وما الامر ؟ الادب الملتزم حسبنا هذه هى الواقعية الاشتراكية بأنهم لا يستطيعون فهم منحاه الالتزامى .

واذا كنا قد طالعنا نموذج الالتزام فى فكرسارتر فسنعرض الآن لرؤية هذه الفلسفة عند البيركامو Albert Camus باعتباره ممثلا الوجه الاخر للفكر الوجودى وتتركز فلسفته فى التمرد على الحياة ، وعلى ركيزة اللامعقول والثورة ، وكامو يرى ان التمرد هو احتجاج ضد كثير من المظالم ، ضــد البعث ، وهذا التمرد عار فى الوقت نفســـه من فكرة الانتقام ؟ ومحور هذه الفلسفة يتبع من اسطور سيزيف المعروفة .

وهو يبغى منهـا فلسفة لعبثيته الحيـاة ؛ فهى عبث لا طائل وراءه ، واننـا ملقون فى هذا الكون بلا هدف واننا ضالمون ، نجد ونعمل ونعيش فى وجود عابث لا يحقق غاية ، وكلما حاول الانســان حل هذا اللغز ، لغز الحياة وهدفيتها اضاع حياته وما وصل ، فهو يعيش مجبرا كسزيف يعمل بلا هدف وقد طبق هذه الفلسفة فى اعماله الادبية المختلفة ففى الغريب نجـد بطلهـا يذهب يـوم وفاة أمـه الى الشــاطىء مع صـديقـة له ويتعدم شعوره نحو امه ثم يقتل بلا ادنى سببٍ ولا احساس فهناك نوع من الازدراء للمسلمات الاجتمـاعية ، الفكرة نفسها نجدهـا فى مسرحية كاليجولا Caligula التى كتبها ١٩٤٢ وسوء تفاهم Le Malentendu التى كتبها ١٩٤٤ واستمر التطور المحسوس فى منهجه فى الفكرة والفن حتى تبلور «الطاعون التى كتبها ١٩٤٧ ونجد أن كلمـات الانســان اللامعقول والتمرد ، والحرية ، لها رنين خاص تحت ريشة كامو» .

وهو يتساءل هل هذه الحيـاة تساوى أن يعيشها الانســان ، وانه

---

(1) Situation P. 52

لا يوجد سبب عميق للحياة ، ولا معنى لهذه الحركات والعادات اليومية الرتيبة التى نقوم بها نحن البشر لقد بدات «الديكورات» تنهار وراح ينمو الشعور باللامعقول ، لا فائدة للعذاب ، رتابة الايام الحياة كلها تمر فى نغمة واحدة ، والطريق يتتابع بسهولة فى معظم الوقت ، هذا الاستكشاف يولد الشعور بالحرية وبغرابة الطبيعة ، ويملا العداوة للعالم ومعاداة الحياة كل يوم بدون بهجة ، أيام متتابعة بغباء ، واخيرا أو بالتأكيد على وجه الخصوص ، الموت الذى هو بداية المغامرة التى تنبىء وتظهر لنا ذلك «اللامعقول» وتحت الضوء المميت لهذا الملل يظهر عدم الفائدة .

ان استكشاف الانسان للامعقول يسمح له ان يجعله يرى كل شىء بنظرة جيدة ، وهو حر بعمق ابتداء من اللحظة التى يعرف فيها بوضوح حالته وانه بدون امل وبدون يوم تال .

وكامو فى كتابته عن «اللامعقول» يتفهم عدم جدوى مجهوداته التى لا أمل لها سيزيف جعل نفسه أعلى مما يستحق اعلى من الالهة الذين فكروا بانه لا يوجد عقاب اكثر فظاعة من العمل الذى لا فائدة منه وبدون امل ، ولكنه فى الوقت نفسه حين ينزل الى «السهل» يشعر بالتمرد والحرية وان اساس عظمته هو الكفاح .

اى ان كامو يعود فيرى انه بالكفاح يستطيع المرء استخلاص السعادة الوحيدة التى يمكن وصول الانسان اليها وان كان كامو يكاد يصل الى الاعتقاد بالسلبية تجاه موقفه من الحياة فابطاله دائما مزوقن ضائعون .

اما موقفه الفنى فهو يتبلور فى فلسفته الفنية التى يرى فى اطارها ان الفن ليس مجرد تمتع انفرادى ، بل وسيلة فعالة نحو تحريك الغالبية العظمى من البشر وهو يفرض على الفنان رفض عزلته .

يقف كامو ضد الواقعية الاشتراكية لانه يرى أن الادب اختيار فحين نصور الحياة نجعلها فى فننا صورة طبق الاصل فذلك لا يمكن أن يسمى ادبا .

ويرى كامو ان المشكلة القديمة والجديدة للان هى التخطيط بين الشكل والمضمون يدعو الى القيام توازن بينهما وان الخلق الفنى يستحيل اذا فقد هذا التوازن ، هو فى الوقت نفسه يتخذ موقفا وسطا بين الجمالية حيث لا يمكن ان يتخلى الفن عن الجمالية ، وبين دورة ومكانته فى الجماعة التى

لا يستطيع وليس فى مقدوره ان يقتلع ذاته منها أو يقيم بينها وبينه اية حواجز .

ان مهمة الكاتب فى رأية تتلخص فى خدمته الحقيقية وكذلك فى خدمة الحرية .

ان كامو يتصور ان هناك توترا يعانيه الفنان المعاصر ، ويرى أنه حين يقع الفن فى دائرة التمرد او التوتر الناتج عن العلاقة بين الفرد والمجتمع او بين التاريخ والانسان فان الفن لا يقوم بعملية رفض مطلقة للواقع بل هو يعمل على اختيار بعض الجوانب التى يقوم بابرازها واعطائها قيمة واحدة .

ان كل انتاج روائى فى فلسفة «كامو» يخضع لعملية اختيار ، وعليه تجاوز الواقع .

وعلى ذلك فكل انتاج أو نشاط فنى ياخذ طابع الإبداع الانسانى الذى يقوم على تشكيل الاشياء على صورة انسانية ، وراء الفنان فى نفس الوقت ملتزم بما ينتجه او يبدعه وانه مندمج فيه تماما .

كذلك يرى أن الفن يبرز الطبيعة ويحملها ويعطى المحتوى اهمية وقيمة كما يلاحظ كامو ان هذه القيمة غير متوفرة فى الطبيعة ولكن الفنان يحسها ويحاول السيطرة عليها .

ومن مضمون فلسفة التمرد التى اعتنقها كامو يخرج بمقولة أن الانسان يجب ان يرفض أسرية العالم له ولذلك فواجب على الانسان ان يتمرد على هذا العالم ، وعليه ان يتخلص من الضرورة فى الطبيعة .

ولعل اهم مايراه كامو فى فلسفته الفنية انه يرفض هروب الفن الى موضوعات تبعد عن تجارب الناس .

فى فلسفة التمرد التى اعتنقها « كامو » فيما يسميه يرى فى اطارها انه هو نفسه تعبير عن الروح التمرد ويستشهد بقوله نيتشه «الفنان لا يرضى بالواقع» ويقول : ان هذا حقيقى ويذكرنا بان تاريخ الفن يؤكد كره كل المصلحين للفن ويذكرنا بافلاطون الذى طرد الشعراء من مدينته كما سبق .

ونستطيع القول ان كامو يبالغ فى فلسفة التمردية والتى يريد عكس نتائجها فى دائرة الفن فهو يختار التمرد الميتافيزيقى الذى يتمرد فيه ضد

جميع المواقف والموضوعات والمسلمات الانسانية ، تمرد محتج على وضع الانسان فى هذا الكون وهو لذلك يضغط على ضرورة تأكيد الذاتية نحو كل عوامل اليأس والموت على مستوى الانسانية الشامل الاعم .

ولكن كامو فى الوقت نفسه لا يجب ان يكون ممن يوصفون بالمذهبية او الخشوع لها فى فلسفة الفن ، بل انه يؤمن بالإلتزام الفردى النابع من ذاته والذى هو محصلة اعتقاده بأن الفن سامق الارتفاع وهو لابد لذلك من ان يخدم شيئا .

واذا رجعنا الى الكلمة التى القاها فى «استكهلم» ساعة تسلمه جائزة نوبل للاداب والتى يوضح فيها دور الكاتب والفن فى الحياة فاننا نجده يؤكد انه وضع فنه فى مستوى الجميع ، وليس فوق الجميع وان الفن من وجهة نظرة ليس مجرد متعة فردية بل انه وسيلة جادة وذات اثر فعال من أجل تحريك الغالبية العظمى من الناس حين يقدم الفن اليهم صورة محددة عن الالام المشتركة والقضايا التى تهمهم وهو لذلك لا يفرض على الفنان بل ويجب الا ينعزل لذاته بل هو خاضع للحقيقة الاكثر عالمية وانتشارا .

الفرق بين الالتزام الوجودى والالتزام الماركسى

اذا نحن القينا نظرة مقارنة تضيف الى ماسبق من فرق بين فلسفة الالتزام عند الواقعيين الاشتراكيين وبين الوجوديين مع ملاحظة اننا نقصد على الاخص سارتر الذى قنن للمذهب فى نظريته الالتزامية ، فاننا نجد ان الالتزام لدى سارتر التزام فردى يوجد ذاتيا وينتهى ذاتيا بخلاف الواقعيين والسبب هو نقطة البدء فى الفكر نفسه فالفلسفة الاشتراكية تعتبر الفرد تحت سيطرة الواقع ومنه يأخذ احاسيسه ومعتقداته وافكاره وانه يتغير تبعا لما يطرأ على هذا الواقع من تغيير يساهم هو فى قدر منه اما الوجودية فتجعل نقطة بدئها الذات ، وان تصرف هذه الذات تصرف ذاتى تكيف مشيئتها بارادتها الخاصة . كذلك يختلفون فى مفهوم الحرية فالاشتراكية تؤمن بأن الحرية قضية اجتماعية لن تتم الا فى تقويض الانظمة الراسمالية والبورجوازية بينما يراها سارتر مشكلة فردانية لا صلة لها بأى وضع اقتصادى والفرد يملك حرية التصرف بمجرد اختيار الموقف وان امامه الكثير

من الفرص التى يحقق فيها حريته عن طريق «الفعل» فعليه الا يفقد ذاتيته فى العدم فى تيار الاخرين حتى لا يذوب فيهم وفيه بل انه بفعله متمايز عنهم وليس صورة تطابق الاصل ان جاز التعبير .

نتيجة لاختلاف النظرة نحو مفهوم المجتمع والفرد اختلفت النظرة لمعنى الالتزام لدى الجانبين فسارتر يراه فرديا والاخرين يعتبرونه جمعيا حتميا . ومع ذلك فنستطيع القول ان الاخطار الفنية التى تواجـــه حتمية الالتزام لا نجدها عند فلسفة سارتر الالتزامية حيث لا تتعرض فكرته للمزالق التى تتعرض لها الواقعية الاشتراكية .

الفصـــل الرابع

النقد الأدبي وفلسفة الالتزام

- تحديد مسرات النقد تجاه الالتزام
- اهمية الفن فى التضامن مع المجتمع
- الشعر وعلاقته بالمسئولية
- الكتاب فى المجتمع الاشتراكى والابداع الفنى
- تصوير الواقع وعلاقته بفردية الفنان
- الفنان والمبادىء الضرورية لثقافته الفنية
- الشكل والمضمون وايهما له الاهمية
- فكرة «النزوع» كمنطلق فلسفى
- نقد الواقعية الاشتراكية .
- النقد الادبى والفلسفة الوجودية
- سارتر ومهمة الكاتب
- مناقشة حول اخراج الشعر من دائرة الالتزام
- مجالات التطبيق فى الادب الوجودى لمعنى الالتزام

«النقد الادبى وفكرة الالتزام»

فى هذا فصل نعرض للنقد الادبى للاعمال الفنية المتواكبة مع فلسفة الالتزام التى سبق عرضها فى الفصل السابق وبناء على المنهج النقدى لدى مختلف الداعين الى الالتزام نرى ان هذا النقد الذى سيطالعنا فى الصفحات التالية يؤكد ضرورة خضـوع الفنـانين ومنتجى الادب للفلسفة الرامية الى التزام الفنان بقضايا عصره ومشكلات أمته وان يساهم بقلمه فى المشاركة الجـادة لهـا .

ولعل أول ما يلحظ فى هـذا المنحنى ان هنـاك اتهامات لهذا المذهب النقدى تتبلور فى الادعاء بان هذه الفلسفة وخاصـة فى الفكر الماركسى ستحد من حرية الفنان وتقوقعه فى اطار ضيق وتحـرمه من حرية الابداع الفنى .

ولما كان الماركسيون هم أول المتحمسين لفكرة الالتزام فاننـا نعرض لمنهجهم النقدى مع ابداء الراى حول هـذا المنهج من وجهة نظر النقد المعاصر والذى يخالفهم فى أصول هذا النقد والسير فى دروبه .

فالنقد الادبى من وجهة النظر الماركسية ينبغى ان تكون دعوة الفنان ليكون انتاجه الفنى شعرا ومسرحا وقصة ــ طريقا لعرض وجهة نظـر ضيقة ، أو يكون ذلك ممثلا لاى ضغط سياسى يخضع له الفنان .

فالقول بأن هناك ضغطا سياسيا على الفن السوفيتى قول مردود لان الفنان عضو قائد فى جماعة «انه موجه جماهيرى» انه هو نفسـه رجل سـياسـة .

وان كانوا يعودون فيقولون : «ثمة مطالب ثقيلة تطلب من شخصية الفنان فى الاتحادالسوفيتى ايديولوجيا واخلاقيافى وقت واحد فينبغىللفنان ان يتمتع بمعرفة واسعة وان يزيد هذه المعرفة بصورة مستمرة اذا كان يريد

ان يفهم بصورة صحيحة ما تنطوى عليه الواقعية الاشتراكية من عمليات تطورية معقدة متعددة الاشكال ان الفنان مرضة لنظر الجماهير والشعب يحكم على آثاره والشعب قاض مصيب عادل» (١) بل انهم يدعون ان الفنان فى المجتمع الراسمالى لا يتمتع بحريته وان الفن فى المجتمع الراسمالى مجرد سلعة تخدم مصالح الراسماليين . فالطبقة التى تسيطر على وسائل الانتاج المادى تسيطر فى الوقت نفسه على وسائل الانتاج الفكرى . فليس هنك عمل ادبى أو فنى يمكن ان يفلت من النفوذ والسلطان الاجتماعى فان الراسمالية الاوربية استبعدت الفنان استبعادا اشد خناقا من كل ماعرفه فى عهود الظلم السابقة عليها .

لقد أصبحت الاعمال الفينة فى الواقع سلعة تتحدد قيمتها بنسبة التوفيق فى عملية البيع وهذا التوفيق لا يقوم الا على التقدير والوساطة الراسمالية التى يملكها «الناشرون» ومديرو المسارح ومعارض الفن» .

وهو لا يقوم كذلك الا على مجاراة الفنان للاراء والاذواق التى يفرضها أعضاء أركان حرب النقد البرجوازى على الجمهور فالفنان الذى يظن نفسه حرا ، انما يوهم نفسه بذلك ولابد له من الغلبة على حريته لينالها ان الطبقة الحاكمة تعتقد الادب والفن حكرا لها» (٢)

ومن الملاحظ ان الكتاب الذين يدينون بالواقعية الاشتراكية يرون انهم لابد من انحيازهم الى جانب السلطة وان الفنان يحقق سعادته وادبه بالتضامن التام مع الحزب ومع العمال ويرى نفسه مجرد عامل فى مجال الفن والادب .

بل لايجد حرجا فى قيام الحزب بالتدخل فى عمله الفنى وتصحيحه وتعديله بما يلائم ظروف الحزب وكما يقول آرثر ميللر «الكاتب فى الاتحاد السوفيتى تمتلكه الدولة ويجب عليه ان يقدم حسابا لها» (الهلال مارس سنة ١٩٧٠) .

ونذكر بهذه المناسبة قول لينين : «فى جمهورية العمال والفلاحين

---

(١) ف.م زيمنكو — مجلة فوكس ص ٤٤

(٢) الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ١٣٩

الســـــوفييت ينبغى ان يكون تنظيم الامور كلها من ناحيـــة الفن على وجه الخصوص مفعما بروح نضال البروليتاريا الطبقى من اجل تحقيق أهـــداف ديكتاتوريتها بنجاح من اجل اسقاط البرجـــوازية من اجل القضـــاء على الطبقات ومن أجل ازالة كل استعباد للانســان من قبل الانسان» (١)

ومع اعتراف النقد الماركسى بأهمية الشعر فى المجتمع فانهم يحاولون ربطـــه بقيودهم . . .

ويرى كيرنيشفسكى ان «الفن أو بالاحرى والشعر وحده مادامت بقية الفنون الاخرى ضئيلة الاثر فى هذا الصدد ــ يقدم الى جماهير القراء قدرا كبيرا من المعلومات والمعارف واهم من ذلك فان الشعر يبسط النظـــريات التى فرغ العلم من بحثها واثباتها ويجعلها مقبولة مألوفة وهنا تتجلى اهمية الشعر فى سبيل الحياة . . ان أهمية الفن الاســـاسية-تأييد هــــذا النظام الاجتماعى لأنه حق ومحاربة ذلك النظام لانه باطل» (٢)

ومع ذلك فيصر الماركسيون على الزعم ثانية بأن الواقعية الأشتراكية تمنى حرية الفنان فيقول ايفان انسيموف «وفى الموقف التـــــاريخى الذى يسود العالم اليوم لايبـــدو من قبل التزييف ان ممثلى الادب الاشـــتراكى هم أولئك الذين يدافعون عن فردية الفنان ولا قيمة لذلك الهراء الذى يؤكد ان فردية الفنان ليس لها اهمية فى الواقعيـــة الاشتراكية بحجة ان الواقعيـــة الاشتراكية «ادب احصاءات» وهى لذلك تقتضى ضـــياع ذاتية الفرد وتؤدى الى المساواة العامة .

فان كل من يستطيع ان يحلل بصورة موضوعية الموقف الادبى المعاصر لابد من ان يصل الى النتيجة التى تؤكد ان فى العالم الاشتراكى فقط يمكن ان تحظى فردية الفنان بتأييد وافر بينما يهددها المجتمع البرجوازى المعـــاصر بفرديته المهووســـــة» (٣)

---

(١) فى الثقافة والثورة الثقافية موسكو ١٩٦٨ ص ١٤٦ ، ص ١٤٨ .

(٢) ج.ف بلخانوف «الادب بين المثالية والواقعية ترجمة حامد أحمـــد بيروت ١٩٥٦ ص ٧ .

(٣) ايفان انسيموف «بين الاشتراكية والبرجوازية» الاداب اغسطس ١٩٦٥ ترجمة كمال عطية ص ٤٢

ويرى الكاتب انه في ظل الظروف الاشتراكية يتكلم الانســـان من الحرية الخالصة للابداع الفني ولكنه يعود في الوقت نفسه فيرى ان الحرية لا يمكن الوصول اليها بدون الزام وان الكاتب حين لا ينعزل عن شعبه يعطي معنى مبلورا في ان كل شيء لابد ان يتفق مع متطلبـات هـــذا الشعب ، فالشعب هو القوة العظيمة التي تعتمد على الثراء والخصب والقدرة على الاعطاء الفني وذلك في — رأيه — ليس تحكما في ابتكارية الفنان بل ان ذلك الالتزام وحده هو الذي سيساعد الفنان على اطلاق قدراته ومنحه ابعـادا فنية للرؤية .

ويشير الكاتب الى التزام المعاصرين في الغرب ولعله يقصـد التزام الوجوديين فيرى ان دعوات الالتزام في الغرب ماهي الى سفسطات تافهة في محاولات أدبية معينة وتنحل في نهاية الامر الى ان يصبح التزام الكاتب مجرد التزام نحو نفســـه فقط بخلاف وجهة النظر الاشتراكية التي تحدد مسارها الفني في اطار الدور الاجتماعي للكاتب وبان مايبدعه انما هو في خدمةالجماهير ، فكلما اقترب من ضمير المجتمع وكيانه كانذلك خطوة رائعة من انتصار الادب الاشتراكي .

والالتزام على هذا الوعي يهيء لمثل هذا الكاتب في المجتمعالاشتراكي التعضيد والتأييد ولا يرى الفكر الشيوعي تعارضا بين فردية الفنان وقدراته المبدعة وبين واقعيتهم بل انهم يقولون "لقد كان كل شيء حقيقي موهوب في الفن خلال سائر العصور مبتكرا وفرديا على الدوام .. ان فردية الفنـــان عامل عظيم الاهمية في استمتاعنا الفني بآثاره .. ان خصــــوم الواقعية يصرون" على ان الفن الواقعي يعلق أهمية ضئيلة على فردية الفنـــان هم يقولون انه عندما يلتفت الفن نحو الواقع عندئذ يأخذ على عاتقه تصـــوير الواقع بصورة متقنة تحمل على الاقتناع فانه يبتعد اذا من العـالم الشخصي لاحاسيس الفنان وافكاره من اذواقه وميوله فيضحي بذلك «بالميزة الفردية» ان الواقعية لا تقلل مطلقا من اهمية شخصية الفنان الخلاقة»(١)

ويقولون أيضا : «ان النقاد البرجوازيين يدعون ان «الحرية الخلاقة»

---

(١) زيمنكو مجلة فوكس ملحق بكتاب علاقة الفن بالواقع ص ٣٧

محدودة فى الفن السوفيتى على «فردية» الفنانين السوفييتين وأن الفنان انما يعمل باتجاه الواقعية الاشتراكية بفضل هذا الضغط «بالذات على أساس مواضيع مرسومة سلفا رغما عن ارادته ولتكشف هذه الحجج عن فشل ذريع فى تفهم علاقة الفنان السوفييتى بالحياة السوفييتية أو مكانه فى دوره فى المجتمع ذلك انه الفنان السوفيتى ليس بالمتهن الضيق الافق انه عضو قائد فى المجتمع انه وجه جماهيرى انه هو نفسه رجل سياسة . ثمة عدد كبير من الفنانين السوفييتين مندوبون فى مجلس السوفييت الاعلى للاتحاد السوفيتى (١)

واذا كان هنالك خطر من ان يضمحل النتاج الادبى اذا دخل ميدانه من يفتقرون الى الموهبة الفنية ويتسترون بالدعوة الحزبية والدفاع عن المبادىء فينتجون من الادب غثا ومن الفن بهرجا خداعا ، خوفا من ذلك فان الواقعيين يطالبون الفنان ان يلم بكثير من المعارف وان يتمكن من ادائه وان تكون مداركه متنوعة فيلمّ بكثير من انماط الثقافة المختلفة من تاريخ واقتصاد ، واجتماع بل كانوا فى سبيل ذلك يرون ان الطبقة العاملة اذا زودت بمعارف ليست على درجة عالية من الكمال فان ذلك يعتبر ضررا جسيما .

لذلك فهم يرفضون الادب الذى يقوم على مجرد الدعاية فالاراء السياسية التى لا تساندها موهبة فنية أصيلة انما هى أرض عقيم لا تحمل بذور الفن ولا تخصبها . فالفن يجب ان يستمد كيانه من الحياة نفسها وأن يكون المضمون ثريا وخصبا .

لذلك يؤكد ماركس اهمية الدافع الذاتى لدى الفنان ويكاد يصل الى حد الرومانسية ليصل الى هدفه من حماية الادب من الدعاية فيقول : «لايعد الفنان اعماله الفنية «وسيلة» له بحال من الاحوال فأعماله هذه «غاية فى ذاتها» انها لا تكاد تكون وسيلة بالنسبة له او لغيره فهو يضحى عند الضرورة بوجودة فى سبيل وجودها ، واذا انحنى الواعظ الدينى خاضعا لربه اكثر من خضوعه للناس فالفنان من ناحية اخرى ينحنى لمبدئه وللناس

---

(١) السابق ص ٤٢

الذين اسلم لهم نفسه رغم حاجته ورغبته البشرية» (١)

في مقال بعنوان «لينين والفن الجديد» بالمجلة السوفيتية نجد تعليقا للينين على قصيدة لماياكوفسكي في ٦ مارس سنة ١٩٢٢ .

يقول في التعليق : «قرات يوم امس في جريدة «ازفستيا» قصيدة ماياكوفسكي حول موضوع سياسي اني لا اعتبر نفسي بين معجبي موهبته الشعرية برغم اني لا استطيع بحال من الاحوال ان اعتبر نفسي خبيرا في مجال الشعر ومع ذلك يجب ان اقول انني لم اشعر منذ زمن بلذة سياسية او ادارية كتلك التي شعرت بها عند قراءتي لهذه القصيدة ، انني لا استطيع ان احكم عليها من الناحية الشعرية ، اما من الناحية السياسية فاني على يقين بأنها قصيدة سليمة رائعة» (٢)

فترى لينين كما ترى المجلة السوفييتية يفرق بين الشكل والمضمون فهو يضع في المقدمة دور الفن الاجتماعي والتربوي وحتى اذا كان شكل هذا الفن لا يرضي ذوقه الشخصي .

وتزهو المجلة على قرائها بأن تطلب منهم ان نتذكر لينين الذي وضع اسس الفن السوفييتي وكشف عن الجذور الاجتماعية للابداع الفني واظهر وظيفته الاجتماعية للابداع الفني واثبت ان الفنان مادام يعيش في المجتمع ويخلق من اجله لا يمكنه ان يكون حرا من التزامات معينة كفرد في هذا المجتمع وكمواطن ، وان كل من يحاول اثبات العكس يخدع نفسه وعليه ترتب استنتاج ان الفنان في المجتمع الاشتراكي اذا اراد ان يصل فيه الى مواطنيه فانه من الواجب عليه ان يضع ماعنده من موهبته في خدمة هذا المجتمع وان لينين قد وضع نظرية الانتماء او تحزب الادب والفن .

كذلك نلاحظ ان فكرة «النزوع» في الادب كانت من المبادىء الاساسية في الفكر الماركسي بالرغم من ان انجلز كان يعارض «النزوع» بصورة متعمدة .

وكما نرى في رسالته الى مارجريت هاركنس التي يقول فيها «اني

---

(١) الادب والفن في ضوء الواقعية ص ٥١ .

(٢) المجلة السوفييتية يناير ١٩٧٠ ص ٤١

لابعد ما يكون عن اتهامك بالخطأ لانك لم تكتبى قصة اشتراكية خالصة ذات نزعة كما نسميها عند الالمـــانيين كى تمجـــدى آراء الكاتب الاجتماعية والسياسية ليس هذا ما اعنى فكلما كانت آراء الكاتب مقنعة كان ذلك افضل للاثر الفنى» (١)

وليس معنى ذلك ان انجلز كان يرفض مطلق النزوع فقد كان يزعم ان اسخيلوس بطل المأساة اليونانية واريستوفان بطل المهزلة كانا نزوعيين .

وكما يقول ج. نيدوشيفين «لقد كان ماركس وانجلز يعتبران دائمـــا وكذلك لينين وستالين فيما بعد ان الدعاية لافكار معينة والدفاع عنهـــا بشجاعة هى التى تؤكد جدارة الاثر الفنى المثلى .. ولقد كان لينين العظيم واضع المبدأ القائل بأن الفن يجب ان يكون متحيزا ولقد كان هذا المبدأ احـــد عناصر نظرته عن تحيز الايدلوجية بصورة عامة فى المجتمعات المتناقضـــة الطبقات ولقد برهن لينين وهو يفضح دونما رحمـــــة ســـــائر الرجعيين من كل صنف ولون ان تأكيداتهم المفلسفة باستقلال الفن عن الحيـــاة تغطى دفاعهم عن مصالح طبقاتهم» (٢)

وعن نظرية النزوع كذلك نجد ماوتسى‌تونج يقول : «واذا كنت كاتبا او فننا بروليتاريا فلن تثنى على البرجوازية بل على البروليتاريا والشعب العامل لابد من احد هذين الامرين .. ولم لا نثنى على الشعب هذا الخالق للجنس البشرى؟ لم لانثنى على البروليتـــاريا والحزب الشيوعى والديمقراطيـــة الجـــديدة والاشتراكية» (٣)

يرى لينين ان مبدأ الروح الحزبى هو الاساس لفكرة الفن الاشتراكى وانه يمثل شكلا للتحيز ويوضح بكل دقة ارتباط الفن فى الحياة الاشتراكية بربطه بقضية البروليتاريا . والواقعيون الاشتراكيون فى الوقت نفســـه يؤكدون ان على الفنان واجبات وعليه ان يتبناها مهما تكن فرديته والا كان

---

(١) مجلة فوكس العدد ٦٦ بقلم ج. نيدوشفين ص ١٥ — علاقة الفن بالواقع منشورات الفكر الجديد «بيروت» ترجمة د. فؤاد ايوب .

(٢) علاقة الفن بالواقع ج. نيدوشفين ترجمة د. فؤاد ايوب ص ١٥

(٣) ماوتسى تونج فى الادب والفن دار دمشق ترجمة د. فؤاد ايوب ص ١٨٧ .

متأخرا عن طريق التطور الايدلوجى ويستشهدون بقول مكسيم جوركى سنة ١٩٣٠ ان واجب كتابنا واجب شاق معقد انه لا يقف عند حد نقد الواقع القديم وعرض شروره وفساده فقط ان واجبهم هو ان يدرسوا ان يكشفوا اللثام عن اشكال الواقع الجديد وبذلك يؤكدونه» (١)

انهم يعتبرون الفنان جزءا من حياة المجتمع وحجرا فى عملية البناء الشيوعى وعلى ذلك فعليه الا يبتعد قيد انمله عن حياة بلاده «وهذا هو اساس الواقعية غير المتزعزع فى الفن السوفيتى وانه ليوضح لماذا لا يستطيع هذا الفن ان يتخذ أى شكل آخر سوى الواقعية الاشتراكية» (٢) .

ومن الاشياء الجديرة بالنظر انهم يعترفون بأن الفنانين السوفييت يتشابهون فى افكارهم ويتقاربون فى محتوى فنهم ويرون — مع ذلك — ان هذا لا يضيق ولا يقضى على الفردية الخلاقة عندهم .

وحين ننظر الى البيان الشيوعى نراه يتهم البرجوازية بأنها سخرت الادب والفن فى خدمتها مع تذكرنا فى الوقت نفسه أنهم يريدون ان يكون الادب والفن فى خدمة الشيوعية .

وتتناول مجلة الشرق فى احدى مقالاتها بالتفصيل واقعية الفن وصلتها بعملية الابداع الفنى فيقول صاحب المقال .. اننى لم اؤمن ولن اؤمن بواقعية الفن المنقطع عن التربة القومية .. ان التربة القومية تغذى الفنان مثلما ترضع الام طفلها وتمنحه قواها وعقلها وطيبتها .

أن الفنان هو المحول الهائل هو محصلة تقاليد شعبه وتاريخه وثقافته وايامه الحافرة وهذا ما يجعله هاما بالنسبة للبشرية كلها .. لقد كشف الفن الاشتراكى فى صميمه والذى يطور افضل تقاليد الفن الوطنى الواقعى .

ان الفترة التى عاشها ادبنا الاشتراكى والتى تزيد قليلا عن النصف قرن فترة قصيرة جدا بالنسبة لتاريخ الحضارة وعلى ذلك فقد تأكدت ثقافتنا

---

(١) زيمنكو مجلة فوكس ملحق بكتاب علاقة الفن بالواقع ص ٥٨٨
(٢) السابق ص ٤٢

الاشتراكية وتواصل تطورها فى هــذا الظرف المعقد وفى الحوار المعقــد ضد الثقافة البرجوازية ولهذا السبب فانه من وقت لاخر تطفو على السطح بعض الفقاقيع الجمالية العكره .

وليس هناك من فن دون تفاعل بالحياة وعكس لهـــا ولا يمكن ان يكون» . (١)

المعيار النقدى فى رأى ماوتسى تونج :

تتمثل النظرية الماركسية اللينيــة فى مفهوم الفن ودوره فى المجتمع وعلاقته بالسياسة وبالصراعات الطبقيــة فى آراء ماوتسى تونج فى كتابه «فى الادب والفن» الذى يمثل الفكر الاشتراكى المؤمن بنظرية الالتزام .

وهو يحدد مفهومه الخاص عن الفن تحديدا يأخــذ كذلك مبدأ الالزام بل ويجعله قانونا فيقول : «يجب على كل واحد منا ان يتخذ من هــذا الامر قانونا له يلشفيا وقاعدة اساسية حين تكتب او تتحدث فكر دائما فى العامل المــادى الذى يجب ان يفهمك يجب ان يؤمن بندائك ويكون مستعدا للسير وراءك .. يجب الا يغيب عن ذهنك أولئك الذين تكتب لهم او تتحدث اليهم . هذه هى الوصفة التى نظمتها لنا الامة الشيوعية وهى وصفة ينبغى اتباعها الا فلتكن قانونا بالنسبة الينا» (٢)

بل ان «ماو» يستعمل تشبيها قاسيا حين يصــور الواجب الالزامى للفنانين فيقول : «وان من واجب الشيوعيين جميعــا والثوريين جميعا ان يكونوا «ثيرانا» من اجل البروليتاريا والجمــاهير يخفضــون رؤسهم امام الواجب حتى يوم وفاتهم» (٣) وبناء على ان الفكر الماركسى يقرر ان الوجود هو الذى يقرر الوعى وان اية حقيقة موضوعية خاصة بالصراع الطبقى هى التى تقرر الافكار والمشاعر .

---

(١) مجلة الشرق ديسمبر ١٩٦٩ مقال بقلم مارتيروس ساريان

(٢) ماوتسى تونج فى الادب والفن ترجمة د. فؤاد ايوب دار دمشق ص ١١٨

(٣) السابق ص ١٩٨

فعلى الكتاب والفنانين ان يدرسوا المجتمع «أن يدرسوا الطبقات المختلفة فى المجتمع وعلاقاتها المتبادلة وظروف كل طبقة منها ، وملامحها ونفسيتها ولا يمكن ان يكون لدينا أدب وفن غنيان فى مضمونهما وسليمان فى اتجاههما الا اذا فهمنا سائر هذه الامور بكل دقة ووضوح» (١)

وحين يتساءل «ماو» عن «لمن الادب والفن» ؟ يرى ان لينين قد حل هذه المشكلة فى مقاله الذى سبقت الاشارة اليه عن التنظيم الحزبى والادب الحزبى الذى تحدث فيه عن خصائص الادب البروليتارى كما يقول ماو «سوف يكون ادبا حرا لان فكرة الاشتراكية والتعاطف مع الشعب العامل لا الجشع والوصولية سترفد صفوفه ابدا بقوى جديدة ، سوف يكون أدبا حرا لانه لا يخدم بطلة متخمة أو لالاف العشرة من المتخمين ، الذين يعانون من الانحلال الدسم بل الملايين وعشرات الملايين من الشعب العامل - زهرة البلاد - وقوتها ومستقبلها ، سوف يكون أدبا حرا يلقح الكلمة الاخيرة لفكر البشرية الثورى بتجربة البروليتاريا الاشتراكية» (٢)

كذلك يرى «ماو» انه يجب ان تؤمن جميع الوسائل حتى ينصهر الفن فى الالة الثورية بحيث يعمل كسلاح يستخدم فى جميع المجالات .

ويبدأ «ماو» بفتل الحبال للفنانين بادئا بمسلمة انهم كأعضاء فى الحزب الشيوعى فقد أصبح من الواجب عليهم التقيد بروح الحزب وسياسة الحزب ويهدد من يخرج على هذا المعتقد بقوله «اهناك بين «عمالنا الادباء والفنيين من يخطئون بعد فى فهم هذه القضية او هم لم يفهمونها مطلقا ؟ ويضيف «ماو» اعتقد أن هناك مثل هؤلاء الاشخاص لان العديد من رفاقنا كثيرا ما ينأون عن الاتجاه الصحيح» (٣)

كما انه يجعل مكانة الفن والفنان بقدر مسارها فى اطار حزبى بل ويطالب بتعديل افكار الفنانين لتتساوى مع الجماهير «واذا كان كتابنا وفنانونا القادمون من الاوساط المثقفة راغبين فى ان تحظى

---

(١) السابق ص ١٣٨ .
(٢) السابق ص ١٤١ .
(٣) السابق ص ١٣٠ .

اعمالهم بترحاب الجماهير ، فان من واجبهم ان يبدوا تفكيرهم بدون هـذا التبديل بدون هـذا المظهر لن يصنعوا شيئا حسنا ولن يحتلوا المراكز الجديرة بهم» (١)

كذلك فان «ماو» يحدد جمهوره بأنه يتألف من العمال والفلاحين والجنود ، وعلى الفن والفنانين ان يستعملوا الاسلوب الجماهيرى الذى هو فى رايه الانصهار باخلاص فى تعليم لغة الجمهور «فان ادبنا وفننا هما أدب وفن من أجل العمال أولا ومن أجل الطبقة التى تقود الثورة وثانيا من أجل الفلاحين الذين يشكلون أكثر حلفائنا فى الثورة» (٢)

ويشبه «ماو» الادباء الذين لا يتجاوبون مع افكار الجماهير بالبطل الذى لا يدرى اين يظهر رسالته ويطالبهم بالمرور فى عملية طويلة . بل اليمة من الصقل وحجم السدد حتى ترتضى فهم الجماهير .

كذلك يتفق «ماو» مع لينين فى انه لا يرفض التراث الفنى الموارث كله - بل يعمل على انتخابه وارتقائه على اساس من التمثل والاستيعاب فانه كما يرى لينين ايضا لا يمكن البدء من الفراغ مع الرفض لفترة الثقافة للقلة المنتقاة فيقول ، «ماو» يجب ان نتلقى الميراث الفنى والتقاليد الصالحة فى الادب والفن اللذين ورثناهما عن العصور الماضية لكن هنا يجب ان تظل خدمة الجماهير الشعبية ولا يعنى هذا مطلقا اننا نرفض استخدام اشكال الماضى الادبية والفنية بيد ان هذه الاشكال القديمة تتحول هى أيضا فى ايدينا وقد صهرت من جديد وشربت بمضمون جديد الى عوامل ثورية عاملة فى خدمة الشعب (٣)

كذلك يرى «ماو» انطلاقا من الفلسفة الماركسية التى تقرر ان الوجود يقرر الوعى وأن الحقائق الموضوعية التى تخص اى صراع بين الطبقات هى التى تقرر ما تحمله من أفكار ومشاعر فهو يطالب لذلك الفنانين بالبعد عن مثالية الافكار بمعنى عدم الاحاديث عن الحب المتسامى مثلا أو الحرية المجردة فيقول «وانه ليجب عليهم ان يتخلصوا بصورة

---

(١) السابق ص ١٣٦ .

(٢) السابق ص ١٤٥ .

(٣) السابق ص ١٤٤ .

حاسمة من هذا التأثير وان يدرسوا الماركسية اللينينية بكل تواضع ان من واجب الكتاب والفنانين ان يدرســـوا المجتمع بمعنى ان من واجبهم ان يدرسوا الطبقات المختلفة فى المجتمع وعلاقاتها المتبادلة وظروف كل طبقة منها وملامحهـــا ونفسيتها ولا يمكن ان يـــكون لدينـــا أدب ومن غنيـــان فى مضمونهما وسليمان فى انجاههما الا اذا فهمنا ســـــائر هذه الامور بكل دقة ووضــــــوح» (١) واذا كان ماركس قد قرر فى دفعه لمثالية هيجل فى قوله ان حركة الفكر هـــذه الحركة التى يشخصها ويطلق عليهـــا إسم الفكرة هى «الاله» «الخالق الصـــــانع» للواقع فى دفعه لها قد رأى ان العكس هو الصحيح وان حرية الفكر ليست الا انعكاسا الى دماغ الانسان ومتجولة فيه وكما قال كذلك صديقه «فريدريك انجلز» «ان وحدة العالم ليست فى كيانة بل فى ماديته اذا تسمــاء لنـــا عن ماهية الفكر والادراك وعن مصدرها نجد أنهما نتاج الدماغ الانسانى وان الانســـان نفســـه هو نتاج الطبيعة الذى نما وتطور فى محيط طبيعى معين .. ومن البداهـــــة ان نتاجات دماغ الانسان التى هى أيضا عند آخر تحليل نتاجات للطبيعة ليست فى تناقض بل فى انسجام مع سائر الطبيعة» (٢)

نجد كذلك ان «ماوتسى تونج» بناء على هـــــذه الفلسفة يرى ان كل عمل ادبى باعتباره شكلا ايديولوجيا ماهو الا مجـــرد انعكاس حيـــاة مجتمع معين فى العقل الانســــــانى ، وعلى ذلك فالادب والفن الثوريان انما هما نتـــاج لانعكاس حياة الشعب فى عقول الكتاب والفنانين وان حياة الشعب تمثل منجمـــا غنيـــا وتشـــــكل كذلك ينبوعا ثريا سخيـــا لاى فنـــــان .

وعلى الفنانين ان يصهروا هذه المواد الخـــام فى عمل خلاق يخـــدم فقط الجماهير الشـــعبية وبالدرجـــة الاولى من أجل العمال والفـــلاحين والجنود انهم يبدعون من أجلهم وهم فى خدمتهم .

ويرى «ماو» ان مايســـمى الفن من اجل الفن شيء لا وجـــود له ولا مـــــكان .

---

(١) السابق ص ١٣٧

(٢) لينين ـــ دار التقدم ـــ موسكو ص ١٢٠ سنة ١٩٧٠

«ولذا فان العمل الحـزبى فى الادب والفن يمثل مركزا ثابتـا ومحددا فى العمل الحـزبى الثورى بمجموعه وهو خـاضـع للمهام الثورية التى يحـددها الحزب فى مرحلة ثورية معينة .. ان الادب والفن خاضعان للسياسة لكنهما يمارسان بدورهما تاثيرا كبيرا على السياسة .

ان الادب والفن الثوريين جزء من القضـيـة الثورية بمجموعها . يجب علينا ان نتحد فى النقاط التى تخص العالم الادبى والفنى مادمنا نؤيد الواقعية الاشتراكية» (١)

ويؤكد «ماو» على اهمية النضال الذى يقـدمه الفكر الماركسى فى سبيل تدمير كل العوائق التى يراها عقبة فى سبيل تقـدم البشرية فيرى ان الماركسية «تدمر بكل تاكيد الاستعدادات الابداعيـة والاقطاعيـة والبرجوازية والليبرالية والفردية والعدمية تدمر الاستعدادات الابداعية الارستقراطية الانحطاطية أو التشاؤمية وتدمر كل مزاج ابداعى آخـر غريب عن جماهير الشعب وعن البلوريتاريا وبطبق هـذه القاعدة على الفنانين الماركسيين فيقول : «وبقدر ما يتعلق الامر بالكتاب والفنـانين البروليتاريين أفلا يجب ان تدمر هـذه الانماط من الامزجة الابداعيـة ؟ ويجيب على تساؤله قائلا ، اعتقد ان ذلك واجب يجب ان تدمر بصـورة شاملة وفيما هى قيد الدمار فانه يمكن رفع صرح الجديد مكانها» (٢)

لقد قرر «ماو» ان الادب أو الفن الذى يعيش فى برج عاجى قـد انتهى وأن على الفنان أن يلتصق بالجماهير عن طريق استيحاء بيئتـه ومجتمعه وان يستخرج منهما كل معـانيه وافكاره «ولا يحلق بعيـدا عنهمـا»

نقد الواقعية الاشتراكية :

تتعرض الواقعية الاشتراكية لكثير من المنتقدات التى تتناول مفهومها الفلسفى العام . فالمقياس الاجتماعى الطبقى الذى أرتضته المجـال

---

(١) السابق ص ١٧٤

(٢) السابق ص ١٩١ .

الوحيد المعترف به مقيـــاس ضيق يكاد يتجمد فى اطـــار ضيق كأنه رقص فى الاغـــــلال .

لان هذا المقياس قد أخرج من مضمونه طبقـــات غنية بالعطـــــاء للمجرى الفنى فقد ترك مجالات تند عن اطار المشكلات المادية والاجتماعية مثـــــــلا .

فليس بوسع النقد الماركسى ان يتحرك من اطاره الواقعى المحـــدد بظروف الانتاج وقوته الى عالم الخيال الذى يخلقه الفنان بل ان ناقـــدى الماركسية وواقعيتها الاشتراكية يعزون مأســـــاة مايكوفسكى وانتحاره بسبب اصطدامه بالتعسف الفكرى فى عهـــد «ســـتالين» فتلك القوالب الجاهزة التى أريد فرضها تتنافى مع فكرة الفن وتتنـــافى كذلك مع امكانية التعبير بصور مختلفة عن المنهج الواقعى نفسه .

بل ان هذه القوالب حواجز ضـــد الواقعية نفسها وكان ذلك السبب فى جمود الادب الســـوفيتى وتحجره منذ ان انتحر مايكوفســـكى وخرس صوت «باستيراناك» واصبح الشعر مجرد وظيفة يعاقب من يخـــرج على قوانينها مثلما عوقب بالسجن «اولجا بيرجولتس» .

ولعل ماحدث «لباسترناك» الذى فاز بجائزة نوبل الدولية عن قصته «الدكتور زيفاجو» تؤكد هذا المعتقد فقد اتهمه الحزب بالانحلال والرجعية والخيانة الى آخر قواميس السباب لانه فى الحقيقة المشـــــار اليها لم يقبل عتبات الحزب الشيوعى ولم يسجد لجلال الشيوعية .

ومن ناحية ثانية فحين ننظر الى اية رواية عند الكتاب الماركسيين نجدها مجرد اقتسار وتعسف للموضـــــوع فنجد الابتذال المتكرر ونجـــــد اضطهادا يقع على طبقة البروليتاريا . ثم نجد فى فصل لاحق ثورة ووعيا وفكرا قد هبطا فجاة على اهل هـــذه الطبقـــة وينشق الفصل الاخير على الانتصـــار الهائل فالمعادلة الفكرية ضـــائعة والحل ياتى ملفقـــا ومنتظرا وملولا .

فلا يتركون الصراع ينمو نموا طبيعيا ولعل السبب ان المؤلف وضع الهدف والغاية امامه وجعل الرواية مجرد سبك آلات متحركة تنتج نهـــاية شيوعية بلشفية للمسرحية أو الرواية . ويرى ناقدو الواقعية الاشتراكية أنها بذلك ستؤدى الى انتاج ادبى غث لا قيمة له الا مجـــرد شعارات

رائجة يكررها اناس لا قيمة لهم قد انجسموا من الخيــــال وصـــرموا خصـــــوبة الفن .

كذلك تتهم الواقعيـــة الاشتراكية بأنها تعمل على اســـترقاق الفكر وأنها تهدف الى توطيد الواقعية الاشتراكية ومن ناحية اخرى فاننا نجـد ان فكرة التصاق الكاتب بمجتمعه هي تحصيل حـاصل فهو جـــزء من احداث الوطن وسواء ايد الكاتب مجتمعه أم عارضه فهو متصل به .

وقد تعاصر شور جنيف ودستوفيسكى فى القرن التـــاسع عشر واختلفت نظرتهما للوطن احدهما أراده شرقيا والاخر جاهـد لمحو هـذه الشرقية ، وتعاصر كيلنج وبرناردشو فى انجلترا والاول عاش خـــادما للامبراطورية قارعا لها الطبول كما يقول الدكتور زكى نجيب محمود والاخر سخر منها وتمنى انقضاءها .

وتنبت مشكلة جديدة مؤداهـا الى أى الجوانب ينحـاز الكاتب فى وطنه للهيئة الحاكمة أم للانسانية اذا تعارضا .

وترى وجهة النظر هذه ان الاديب حر فى اختيار موضـــوعه وطريقة الاداء لهذا الموضوع مع ذاتيته الخاصة المستمدة من نفســــه ولكنه فى الوقت نفسه يلمس بوضوح تلك اللمسة الانسانية العامة التى تتجاوز به حدود الاقليم الخاص والظروف الخاصة بحيث يثير الاهتمام فى كل انسان مهما يكن زمانه ومكانه .

وكما يقول العقاد حين يرى «ان يكون الادب حيويا انسانا نبل أن يجوز فى العقل ان تستخدمه طبقة لتسخير الطبقـات الاخرى فى تغرير مكانتها أو خـدمة مصــالحها» (١)

ثم ان الكاتب الذى يجعل هدفه خدمة موضـوع معين أو الدفاع عن مصلحة طبقة بذاتها يجعل وجوده الفنى مرتبطا بوجود تلك القضية ويجعل عينه على جمهوره لا على عمله الفنى مما يصيبه بالعقم والجمود .

ومن عيوب هذه الواقعية انه بناء على مفهومها الفلسفى قد نصادر أو نحاكم بعض الاعمال الادبية التي قد تخلو من المضمون الدعائي لقضية لا لسبب الا لخلوها من هذه الوجهة الدعائية .

---

(١) الشيوعية والانسانية فى شريعة الاسلام . مايو ١٩٦٣ .

يقول العقاد في نقده المذهب الاشتراكي في الادب بأن دعاته يخطئون حين يطلبون من العبقريين الموهوبين عملا يقوم به من ليست لهم عبقرية فنية ولا ملكة ادبية — ويستشهد بأن الموهوبين من امثال المتنبي وشكسبير ويبرون سيخسرهم العالم .. اذا وقفوا ملكاتهم على مسائل يوم أو مسائل أمة لن تصبح مسألة بعد يوم او آخر ولا بين أمة اخرى في حين أن الذي كتبوه لا يزال من مشاغل بني الانسان في جميع الايام وبين جميع الاقوام «فليس من القصد الذي يترنم به الاشتراكيون ان تعرف عبقرية عن عمل تحسنه وتحيلها الى عمل يتولاه غير العبقريين وغير الموهوبين وانما هو خلط في التوزيع يعاب لما فيه من سوء الوضع فوق ما يعاب لفشله وقلة جدواه» (١)

ويقول كذلك في موضع آخر ان سر الفنون الجميلة مسألة أعمق وأسمى من أن تلفها ترقيمة من ترقيمات الماديين التاريخيين الذين تعودوا أو يلفوا بها مسائل الاقتصاد ويذكر العقاد بان ماركس قد اعترف بأن فترات من العهود التي يرتقي فيها التطور الفني الى ذروته العليا لا تكون على اتصال مباشر بالتطور الاجتماعي في عمومه وهنا يقع الخلل في القضية الماركسة فيقول : «ولكن الامم قد اخرجت آيات الفنون الكثيرة في لحظة من لحظات الرضا والامن أو لحظات الحزن والخوف واستعصى على التعريفات المرقمة ان يفسر لكل انسان متذوق للجمال حقيقة هواه الفنون وأن تظفر منه بالارتياح الذي يظفر به الرأى المطابق لبواعث الشعور» (٢)

ومن الملاحظ كذلك ان الادب الروسي — قبل الثورة الشيوعية كان مزدرها ومتصلا بالآداب العالمية قبل أن تجيء الواقعية الاشتراكية .

ولقد عاش تولستوى ايام الحكم القيصري وكشف بقصصه جميع الوان المظالم والعدوان ومازال اسم تولستوى في كل مكان وقد اعترف لينين نفسه كذلك حين قال : «وان تولستوى لم يبدع مؤلفات فنية فحسب ستقدرها الجماهير وتقرأها دائما ... بل انه قد عرف أيضا كيف يعكس بقوة رائعة الحالة الفكرية للجماهير الواسعة المظلومة من قبل

---

(١) يسألونك — مطبعة مصر ١٩٤٦ ص ١٨٠

(٢) الشيوعية والانسانية في شريعة الاسلام مايو سنة ١٩٦٣

النظام القائم ويصف وضعها ويعبر عن مشاعرها العفوية مشاعر الاحتجاج والغضب وان تولستوى قد جسد فى مؤلفاته ــ كفنان وكمفكر وواعظ ــ ببروز مدهش واصالة خصة السمات التــــاريخية التى تميزت بها الثورة الروســـية الاول باكملها بما فيها من قوة وضعف «بل ان لينين يعتـــــرف بأن من قبل تولستوى من فنانين قد شـــــاركوا فى هذا الخط فيقول : ان نقد تولستوى هذا ليس جـديدا قبله بزمن طويل الكتاب الذين وقفوا الى جانب الشغيلة فى الادب الاوربى وفى الادب الروسى أيضا» (١)

وجاءت الواقعيـــة الاشتراكية فانتحصر ماياكوفســـكى وسكت غيره «من اثر هذا الجو الخــــانق الذى أطبق على قرائح الشـــعراء والادباء» كما يعبر العقاد فى «الشيوعية والانسانية»

ان مما يوجه الى الواقعية الاشتراكية كذلك تضييقها دائرة التجارب امام الفنانين والاعتقاد بأن المجتمع فى تمثيله للبروليتاريا قد وصل الى أبلغ درجات.. التطور الانسانى فهذه قضية لا يمكن تصديقها بسهولة لان التقدم ميراث انسانى وليس من عمل طبقة .

يقول ألن تيت. «وانه لطلب غير معقول ان تطلب من الشــــاعر ان يكف عن نظم الشعر ليصبح داعية لحزب سياسى حتى ولو ظن هو نفسه ان لهذا العمل قيمته فليس الشاعر مسئولا امام المجتمع ان يصـــور له عقائده أو احتياجاته . ان الاديب مســـئول عن رعاية حق شـــــاعريته .مسئول عن التمكن من اللغة بحيث لا يعجز عن استيعاب الحقـــائق التى حملها اليه وعيه» (٢)

كما ان الادب حين يجعل من نفسه داعيا أو محققا لقضايا اجتماعية بعينها سيتحول بالتدريج الى ان يصبح «ادب مقالات تقريرية فيفقـــــد غناه وتنوعه فى القوالب والاساليب الفنية كما يضعف فيه عنصر الطبيعة والتلقائية والعفوية وتتسطح فيه التجربة الانسانية .... ان القضايا والموضوعات ليست هى العنصر الاوحد فى الخلق الادبى بل ان الافتنان الذى به تجسد هذه القضايا والموضوعات عنصر لا يقل ــ ان لم يزد ــ اهميــــــة» (٣)

(١) لينين ــ مقالات حول تولستوى ــ دار التقــدم ــ موسكو ١٩٦٨ ص ٤ وما بعدهـــا

(٢) عثمان نوية ــ حيرة الادب فى عصر العلم ص ٦٦

(٣) رئيف الخورى ــ الادب المؤول ص ١٥٦

وكما يقول «هربرت ريد» : «انقضى حتى الان نيف وثلاثون سنة منذ انشاء اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفيتية . لو ان المسئولين سمحوا للفن ان يتطور طبيعيا على انه مركب ديالكتيكي مكون من الخيال والواقع لكان كل شيء صوابا ولكن اتبع بالفعل اخطر المناهج واقتناها وهو فرض فكرة يرثها العقل سلفا ترسم ما ينبغي ان يكون عليه الفن في مجتمع اشتراكي» (١)

وفي الحقيقة نحن نجد ان الواقعية الاشتراكية ذات منهج ضيق وطريق مقفل وانها تمثل نوعا من التحجر الفكري وتبعد انماطا من الفن متصلة بوجدان الانسان ومعبرة عن اعمق خلجات ذاته وفرديته .

والواقعية الاشتراكية تعتمد على فكرة المادية التاريخية من حيث جعل الشخصيات تفصح بواسطة علاقاتها الاجتماعية عن علاقات ابعد مغزى وهي تلك التي تكون بين الراسماليين والعمال أو المستقلين والمستغلين وهكذا تقوم في اطار ذلك بتوضيح مساوىء البرجوازية وتحكمها في طبقة البروليتاريا كما انه دعوة مفتوحة لكل منتجي الفن لوضع صورة شاملة وحقيقية للصراع الطبقي في العالم .

فالواقعية الاشتراكية تضع عينها اولاً — كما يرى ماركس — على ابراز خصائص النضال الطبقي مع ادانة الرأسمالية والبرجوازية وفي الوقت نفسه يزعم كارل ماركس انه مادام هناك صراع بين الطبقات فلا يمكن ان تتوفر حرية حقيقية لان الحرب سجال بين المصالح المتضاربة بين الدول المختلفة الايدولجيات وعلى ذلك فلا يمكن للفنان ممارسة قدراته الابداعية في حرية مطلقة ، وقد خلص من هذه المقدمة الى القول بأن الفن للفن أو الادب للادب يوجد فقط في مجتمع الوفرة فقط «اما في مجتمعاتنا الحالية التي يصهرها الصراع فلا أدب ولا فن فيها الا الادب والفن الذي يخدم قضاياها ويساند الطبقة التي ستسود في المستقبل ولن نجد احدا يهتم بالمدرسة التي تسمى الادب للادب الا هؤلاء المتخمين بالمال والذين لا مشاكل لهم في مجتمعهم» (٢)

---

(١) هربرت ريد — الفن والمجتمع ص ١٩٧

(٢) السابق كارل ماركس ص ١٤ .

ولعل اصرار الفكر الماركسي على مقدمته التي ترى ان الانتـــاج المادى هو الذى يشكل بناء اجتماعيا معينا ويقيم علاقة معينة بين الناشئ وبين الطبقة ثم الزعم بان النظـــام السياسى بالمعايير الفكرية انمـــــا تتحددان بهذا العامل المادى والعلاقة الناشئة وينتج عن ذلك انتاج فكرى داخل هذا الاطار .

لعل هذه المقدمة التى تعتبر ركيزة فى المفهوم الاشتراكى هى التى ظلت تدفع الى الدفع نحو الالتزام المســور فى مفهومه الماركسى والداعى الى التصدية فيه La Tendence بالرغم من ان لهذه التصدية عارضها انجلز فى رســـالته التى كتبها الى مينـــا كاوتسكى Minna kautsky (١٨٣٥ — ١٩١٢) حين كتبت عـــدة روايات ذات نزعة اشتراكية يقول فيها ، «... أعتقد ان العمل الادبى القاصـــد او الهادف لا يجب ان يفصح عن ذلك صراحة وانما يجب ان يتــرك ذلك للحل الذى يقدمه للمشبـــكلة وللحركة الداخلية نفسها دون ان يكون فى حاجة لان يعلن امام القارىء وكانما هو على منبر عن الثورة التاريخية القادمة للصراعات الاجتماعيـــة التى يصفها ويتحدث عنها واذا فالرواية التى تعـــالج مشكلة اشتراكية لابد ان تحقق فى ظنى الرسالة المنوطة بها تحقيقا كاملا اذا صورت العلاقات الواقعية تصويرا صادقا وبددت الاوهام التقليدية المسيطرة على هـــذه العلاقات وحزت التفــاؤل الذى يريم على العـــــالم البرجوازى وشككت بالضرورة فى استمراره الابــدى» (١)

ونستطيع ان نضيف نقطة اخرى وهى انه من المعــــروف انه قد علت اصوات فى روسيا تنادى بقطع الصـــــلة بكل الاداب والفنون التى سبقت ثورة اكتوبر ورفعت شعارات القاء بوشكين وغيره من ســـــفينة العصر بحجة العمل على ابتكار ادب وفن بوليتارى نقى ومن العجيب انه قد تكون هذه الدعوة متمشية على حسب الفهم للنظرية الفلسفية التى ترى ان البناء العلوى تابع للبناء الادبى ولما كان البنـــاء الأدبى الان قـــد أصبح اشتراكيا فلابد من اقامة بنيان علوى يناســـبه ولا معنى للارتكاز

(1 Engels : lettre à Minna kautsky du 26. 1895

على الانتاجات الفكرية القديمة الا ان لينين رفض ذلك وقال : اننا يجب ان نبنى على أساس من الماضى والاخذ بالمعارف التى صيغت تحت نير الراسمالية كما يقول ، ومجتمع البرجوازين والبيروقراطيين . فكيف تستقيم على ذلك نظريته .

يرى هنرى جيفارد ان الادب الروسى قد انكفأ على نفسه والسبب هو أن تعليمات لينين قد تطرقت الى الادب وأصبحت منهجا له فقد طالب بأن يتخذ الادب منهجا خادما جماعيا بالرغم من تحذيرات تروتسكى الذى حذر من الاندماج الاهوج بقوله «يجب ان يأخذ الفن طريقه الطبيعية طرق الماركسية ليست طرق الفن ، قوة الفن ليست واحدة عند الجماعة الوحدة » .

وفى عام ١٩٣٤ فى أول اجتماع لكتاب الاتحاد السوفيتى الذين جمعوا فى منظمة واحدة أخبرتهم الحكومة بما يجب ان يقوموا به فقد نصحهم زاهدانوف باسم اللجنة المركزية ان ينتجوا اعمالا ايديولوجية جذابة وقد دعاهم ايضا باعتبارهم على حسب تعبير ستالين «مهندسو النفوس البشرية» الى القيام بتوضيحات اكثر فى الواقعية فى طريق ارساء الثورة ويجب أن يفصل للحاضر ويخطط للمستقبل وكما يعبر هنرى جيفارد الكاتب الاشتراكى الذى يصغى الى التعليمات الاشتراكية ليصبح بلا أفكار لوقد تبلورت هذه الخصائص للواقعية فى ان الكتاب الذين ساروا على طريقها الذى اختير بدقة وتحت اشكالها المختلفة أن الرواية نفسها أو المشهد يمكن أن يتغير من ميدان المعركة الداخلية الى المصنع أو أرض البناء ، من المسافة الكثيفة الى الميدان الواسع ولكن النتيجة كانت دائما واحدة وكما يقول هنرى جيفارد «عندما يكون الكاتب فى الاتحاد السوفيتى مجبرا على سماع مرافعات المحامين ثم يحاول أصلاح عمله لا يستطيع أكمال عمله كفنان» .

ومنذ عام ١٩٣٠ عانت الكتابة السوفيتية من الرقابة المفروضة التى سببت الكثير من الصعوبات وأصبحت «الحقيقة الاشتراكية» نغمة وتصحيحا ومملا هى الرواية التى تدور حول نفسها فى الشئون

البشرية والضمير الروسي (١)

أن نقطة البدء تتركز في مهمة الفنان وعلاقته بالمجتمع فهو أولا ليس كاهن المجتمع ولا هو عبد للمجتمع هو عضو في إطار المجتمع وهو قادر على ان يخصب الرؤية للأشياء التي تتنوع في الدلالة حسب مظاهر النظر الرائي والواعي لها وعلى ذلك يستمد الفن حيويته ويجد نفسه قويا كلما كان خاليا من القوقعة داخل إطار نظرة محددة معتنقة سلفا والدليل على ذلك هذه الأعمال الفنية الخالدة التي مازالت البشرية تذكرها وتحبها من أمثال الكوميديا الالهية ، ورسالة الغفران ، والأدب اليوناني في القديم وسواه ، فهي بذور متجددة الخصب ، ومع أن مثل هذه الاعمال تموت في جيل من الناس فانها تؤتي أكلها في جيل آخر كما يقول مستارلي موزجان الذي يرى كذلك ان الموضوع لا يمكن ان يكون هو محور العمل الفني ومدار الاهتمام .

ولذلك فان أعداء المذهب الواقعي يتهمونهم بأن هذا المذهب الجماعي إنما يقوم بعملية عجن للأفراد وصبهم في قالب واحد متجاهلا بذلك القدرات والمواهب الخاصة ويلقي بها بعيدا عنه وعندما يواجهون بهذه الاتهامات يردون أن هذه المشكلة خاصة بالفنان ستحل عندما يتيسر القضاء على العوامل المتناقضة التي يكافح الفنان خلالها دون الاذعان لها في سبيل اكتمال ذاته ، واكتمال فنه ثم عندما يصبح التطور الخلاق للفرد شرطا للتطور الجماعي تحل المشكلة العامة ومن ثم تحل مشكلة الفنان الخاصة»(٢) .

ولكننا نرى أن تلك عودة إلى القضية الأولى قضية ربط الفنان «بكفاح المجموع الشاملة» كما يحبون أن يقولوا وهذا لا يحل المشكلة .

ومما هو جدير بالنظر أنهم يرون أن النظام الرأسمالي في تقسيمه للعمل حرم العامل من حقه في الحرية ويرون أن هذا النظام ينقض

Henry Gifford: the-Novel in russia from pushkin to Past- (1) ernak. P. 219 london...1946.

(٢) الأدب والفن في ضوء الواقعية جون فريفيل ص ٤٥ .

حرية الفن بحجة ان البرجوازية الرأسمالية الاستعمارية كما يحبون أن يعبرو' اينما تضيق الفنانين والكتاب الذين لا يجمعون رأس المال الى قائمة العمال غير المنتجين .

ومع ذلك نستطيع ان نرد على هذه النقطة بان ذلك الخطر المتوهم قد أوقع الفن في الفكر الماركسي فيما هو شر منه وهو خضوعه وخنوعه انظام وافكار الحزب الذى ندين به الدولة «بل ان لينين يكتب : على الادب ان يغدو ادبا متحزبا عليه أن يكون جزءا من القضية الحزبية والبروليتارية السامة للنضال من أجل تغيير المجتمع تغييرا ثوريا بل أنه يبتى فليسقط الادباء غير المتحزبين»(١) .

بل انهم بنالطون الى حد القول بان الرأسمالية تفرض على الفن «عبودية ماحقة» وتكبله بمذاغضات مضاعفة وتجعل منه «فنا مفجوعا شائها مزعجا» .

واذا نحن حاولنا استعراض الانتاج الفنى في مختلف عصوره ابتداء من الاغريق حتى العصر الحاضر نجد ان هذه القضية لا تجد لها اساسا قويا فمعظم الذين عرفتهم الآداب ، وحفظ التاريخ أسماءهم عاشوا في ظل الرأسمالية ونحن لا نقصد من ذلك دفاعا عن الرأسمالية ولكن الماركسيين كعادتهم يجعلون في حسبانهم هذا الرد فيعللون له بقولهم «اماذا نبت الروائع الفنية في تلك المزبلة العقيمة فهى أشبه بالزهرات التى نبت كالمعجزات» في شقوق الحجر المرصوف في فناء المصنع كما سبق .

والحقيقة كما يعلمها الجميع ليست مسألة زهرات بل غابات كاملة تحتوى على مختلف أشجار المعرفة والفن على مختلف الصور .

ونستطيع القول بان الادب الروسي مر في ثلاثة ادوار في حركته النقدية .

١ ــ سنة ١٩١٨ ويعرف بطور التحول حجرت فيها الدعوة الى

---

(١) انظر لينين في مائة عام ــ المعرفة وزارة الثقافة دمشق مايو ١٩٧٠ ص ٢٠٧

ثقافة شعبية وتبنى بوجدانوف عملية انتاج ادباء من العمال والفلاحين جماعة سماها كزنتسيا أى مصنع الحدادة . ابهم موضوعه الثورة جمعوا بين الرمزية والمستقبلية والخيال وبعدوا عن الواقع رغبة فى تمجيد الثورة .

عارض تروتسكى فكرة الثقافة الشعبية وقال انهم «يحاولون خطأ ان يضغطوا ثقافة المستقبل وأن يضيقوا عليها الخناق بحدود أيامنا الضيقة ... وهم يشوهون مقاييس الكمال الابدى ... واعترف تروتسكى بجهد اصدقاء السفر وهو اسم أطلقه على غير الملتزمين براى بوجدانوف وجاءت المعارضة من جماعة اكتوبر التى دعت الى ابداع فن شعبى لا يمت الى الماضى بصلة ورفضوا الشك السياسى ، ونادوا بالالتزام بالخط السياسى . ولم يقروا للادب بغير فائدته الاجتماعية .

٢ — وفى سنة ١٩٢٤ تناظر جماعة أكتوبر وأصدقاء السفر وانتصر الفريق الاول وكان من نتائج هذا الفوز موافقة الحزب على نتيجته سنة ١٩٢٥ ان أعطت العناصر غير الشعبية وغير الشيوعية مجالا وقوة للابداع الفنى واستردوا ثقتهم بأنفسهم .

٣ — سنة ١٩٣٩ ظهر مشروع السنوات الخمس انتهز افرباخ الفرصة واعلنت الحرب على «الادب الرفيع المترف» والح بعض النقاد على ضرورة ان يساهم الفن والادب فى مشروع السنوات الخمس وأصبحت هذه الدعوة كلمة السر ووجدت آذانا صافية من المسئولين الرسمية فايدوها وحدد افرباخ رؤيته الادبية فى «ان تصوير مشروع السنوات الخمس هو وحده مشكلة الادب السوفيتى ، وعلى الكتاب الا يظلوا واقفين جامدين فى مكانهم بمعزل عن باقى طبقات الشعب ، بل يجب ان يجتهد الكتاب والادباء فى الجبهة الادبية ، وهكذا قضى على المعارضين بالنفى أو الطرد أو الرفض»(١) ونستطيع أن نحدد بان معنى الالتزام فى الواقعية الاشتراكية هو النضال المدرك يقوم به الفنان من أجل مصالح طبقة معينة وهو على حسب الفكر الماركسى صراع بين طبقتين أو ثقافتين وهو

---

(١) د. محمد كامل حسين فى الادب السوفيتى ص ٩٠ وما بعدها .

يرعى مصالح الطبقة الاكثر تقدمـا . وهى بالطبع فى نظـرهم الطبقـة المؤمنة بالافكار الاشتراكية ، وهو يعمل على تأكيد وتعميق هـذه الافكار مع التطابق بين أبداعه الفنى واتجاهه الاجتماعى وهـذا الابداع يتبلور — ان لم نقل يتجمد — فى مجرد عكس الحياة فى حركتها التاريخية واثراء الفكر بكل ما يتصل بتجارب البروليتاريا اى ان الابداع الفنى محـدد ومقيد فى الاختيار داخل الحركة التاريخية الدافعة الى مصـلحة مجتمع معين بحجة ان الخيال إنما يأخذ مؤاده من الواقع والانسان جزء من هذا الواقع فليس هناك من تناقض بين الذات والواقع الموضوعى بل انهمـا يمتزجان فى صورة شكل جديد وهو الواقع الموضوعى المركب من الذاتيـة والموضـوعية .

وعلى الفنان تجاوز هذا الواقع متغلغلا فى داخله كاشفا عن المعانى الداخلية لهذا الواقع فلا يرينا اياه على ما هو فقط بل كما يجب ان يكون هـذا الواقع .

فماركس يعتبر الفرد «كائن اجتمـاعى» وكل ما يبتـدعه انما هو نتاج نشاطه العملى والفن هو المعبر والعلامة الدالة على هـذا النشـاط العملى وكما يرى انجلز كذلك أن الطبيعة لا تنعزل فى ناحية والفكر فى ناحية اخرى . وأن ذكاء الانسـان لم يكتمل الا حين أدرك وسـائل تغيير الطبيعـة .

فهناك رد فعل متبادل بين الانسان والطبيعة وبين الانسان والمجتمع بناء على ان جزئى العالم المادى والمعنوى — على حسب الفكر الماركسى — متصلان مؤثران فى بعضهما .

فنظرية لينين المعروفة باسم نظرية الانعكاس والنابعـة من فـكرة ماركس أصلا ترى ان الذى يحدد شعور الناس انما هو وجودهم الاجتماعى وليس هو شعورهم هو الذى يحدد ذلك الوجود فأفكار النـاس ومعارفهم انما ذلك كله انعكاس لطريقة وجودهم . وان كان لينين يوضح هـذه النقطة بالتركيز على ذلك الانعكاس . وليس التفكير مجرد بنـاء علوى بل هو صورة متناقضة لانعكاس العالم الخارجى وللواقع كذلك .

وهنا يخالف الفكر الماركسى نظرية هيجل اذ يرون ان الحركة الفكرية

ما هي الا مجرد انعكاس لحركة الواقع منقولة الى ذهن الانسان في حين أن هيجل يرى ان الحركة الفكرية هي التي تكون الحقيقة وهذه هي المظهر الخارجي للفكرة .

ومع ذلك فقد كان المفروض ان يسيطر المنهج الحقيقي للواقعية في الفن التي ترى على سبيل المثال ان الفئة الاشتراكية يجب الا تعرض بهرجة سياسية والوانا فاقعة الدلالة على المغزى السياسي بل يجب ان تنبع من داخل الحياة نفسها تصور بالوسائل الفنية وبالقدرات الخاصة للفنان ما وراء هذا السطح الظاهري وما يتموج داخله من مشكلات اجتماعية ثم يقوم الفنان ببلورة المفهوم الاصيل وبسط تراكم الاحداث المختلفة .

اذ يجب أن تكون خيوط العمل الفني نسيج الحياة فمجرد الاتكاء على الفكرة السياسية لا يمكن ان تغني عن الموهبة ، وهذا اتجاه طيب ومقبول ولكن الخطأ أو الخطر كما سبق راجع الى التطبيق لهذه النظرية .

راى لينين ان الفن مرتبط ارتباطا وثيقا بكل تطور مادي في المجتمع وعلى ذلك فالفن وسيلة لتربية الجماهير على ان تقوم هذه الجماهير بمحاربة النظام الاجتماعي الذي يحرمها من حريتها حتى يمكن للادب ان يقدم لهذه الجماهير ما يفيدها مادام الادباء والفنانون واقفين في صف الثورة الاشتراكية .

«ان الانتقال الى مواقف الحزب في الادب كما في الايديولوجية عموما يتم — حسب لينين — عندما يدرك الاديب العلاقات بين الطبقات ولا يبقى امامه اذ ذاك الا ان يختار ويقف في صف هذه الطبقة أو تلك في مجابهة الاحداث وبكلمة اخرى فان الاديب يجد نفسه امام ضرورة اختيار سياسي وهو يختار حسب ما يمليه عليه واجبه الطبقي» (١)

ولكن القضية لا تكتمل حيثياتها ففكرة الواجب الطبقي تبدو غامضة وكل فنان يستطيع تفسيرها كل حسب ما يريد بل من الممكن ان تمنى حرية

---

(١) المعرفة مايو ١٩٧٠ وزارة الثقافة دمشق ص ٢١٢ .

الاجبار وحرية الفكرة ، ومع ذلك فهو يرفض الحرية المجردة للابداع ويرى ان الفن ليس فوق الطبقات وانه غير متحزب مع مافى ذلك من التناقض الواضح بين الحرية والتحزب . بل انه يضع فى مقابل هذه الحرية التى نراها للاديب بقدم حرية تسمى بالادب المتحزب . وان الحرية لا تتعدى — فى معتقده — «عكس الحياة بشكل امين فى حركتها التاريخية» (١)

فعندما يطلب لينين من بوجدانوف كتابة رواية للعمال ويرسم لها خطوطها ومناهجها والغرض السياسى منها تكون حرية الابداع قد تمزقت ان لم تكن قد محقت حين يقول له : عليك أن تكتب رواية للعمال تظهر كيف ان الراسماليين الكواسر قد نهبوا الارض ، وبددوا البترول كله ، والحديد كله والخشب كله وكل الفحم سيكون هذا كتابا مفيدا للغاية .

فبينما يسلم الواقعيون بأن الكاتب او الفنان حين يؤكد اصالة موهبته قد يكون مقتنعا فى وجهة نظره التى ترى أن مجرد المعرفة بواقع الاشياء لا يكفى للابداع الفنى وانه ليست هناك معرفة نظرية تستطيع بث الحياة فى الجماد وان تمد الفنان بتعبيرات مبتكرة — يسلم الواقعيون بهذه النظرة وبأن الفن يخاطب الاحساس وان العلوم تخاطب العقل وان الاول يستعين بالخيال والثانى يستعين بالتعليل وان الواقعية لا تمنح المواهب الفنية للمجردين منها ولا تخلق من الفنان العاجز فنانا مبتكرا الا انها تقوم — فى رأيهم — بما هو افضل من ذلك انها لا تقدم وصفة لطبع المبتكرات الفنية ولكنها توقظ الضمائر عن طريق تنمية الادراك السليم والفهم الواعى وتعميق المعرفة لتهىء بكل ذلك قدرة الفنان على أن يبتكر بل ويجيد الابتكار مع ارهاف مشاعره عن طريق استكشافها للفنان العلاقات بين الاشياء والترابط الخفى بين ما يظهر وما لا يظهر منها .

ولكننا لا نستطيع قبول مثل هذا الحجاج فالزعم بان الواقعية تساعد الفنان على الرؤية او تقدم له المعتقدات الصحيحة بالعلاقات الاجتماعية ينفى فى الوقت نفسه ما يجب وما يختص به الفنان من قدرة

---

(١) المعرفة ص ٢١٤ .

ذاتية على الرؤية الصحيحة للاشياء من منطلقات المنية الخاصة حتى يصبح ما ينتجه وانما في دائرة الفن اما فرض الوصاية بحجة ازالة التناقض بين المثل الفكرية والواقع الاجتماعي بذلك تمحل مرفوض فالفنان الصادق الحس يستطيع التميز الصادق للاشياء ونحن بذلك نكون قد حرمناه وحرمنا انفسنا من تجربة الفنان الخاصة في اطار قضيته الفنية .

اما القول بانها تدرب الفنان على مواصلة التوغل بحثا من الحقيقة وتدفع به الى التغلغل داخل معترك التناقضات لتفجر له معنى الحياة وادراك الجوهري للاشياء ومباغته فقول لا يؤخذ على علاته ؛ فليس هذا من شأن كائن غير الفنان نفسه والا فقد هذه الصفة فاذا لم يكن قادرا أو كان فاقدا لادواته الفنية التي تساعده على التوغل داخل اسوار الاشياء واقتناصها وابرازها في حدود ما تتيحه له عبقرية فلا معنى لادخاله في دائرة الفنانين .

وعلى ذلك يصبح من لغو القول الزعم بان المادية التاريخية ستمد الكاتب بعمق النظرة للاشياء حتى يجبد عمله الفنى لان العمل الفنى ما هو الا عمق نظرة خاصة للفنان المنتج له محوطة بوسائل الفن الخاصة .

اننا نؤمن بان التهرب من المساهمة في قضايا المجتمع ومشكلاته يعتبر جبنا ونؤمن بان القارىء الحديث في هذا العصر الذى يتميز بالحركة الدائمة لا يرضى الاكتفاء بان يحلق على اجنحة خياليه تطير في فراغ مزيف متوهم في صور براقة مجدبة من نبض الحيوية بل عليه المساهمة في عالم متغير متحرك له مشكلاته وقضاياه بل وعليه ان يساهم بفنه باعتبار هذا الفن مرآة لعقله ووجدانه في جميع الوان القضايا والمشكلات التي تزخر بها الحياة على ان يكون ذلك نابعا من حساسيته الفنية وشعوره الخاص لا باعتباره مجرد عاكس للتغيرات التى تدور في اطار المجتمع .

لقد كان النقد السوفيتى يضع عينه على قيمة الانتاج الادبى من ناحية خدمة الفكر الشيوعى ولا يقبل ان يخرج الفنان عن هذا الاطار فمثلا حين ننظر الى موقف هذا النقد من الكاتب القصصى زوشنكو الذى كان يؤلف قصصا عن الحب والزواج والروابط الاسرية .واحيانا يقدم نقدا للذين يستخدمون شعارات شيوعية ويسيئون استخدامها نجد انه يتعرض

التجريح ويجيء فى قرار ادانته «ان الادب السوفيتى ليس فيه مجالة للمؤلفات والكتب غير ذات القيمة من الناحية الفكرية الشيوعية» ثم يصدر قرار بطرده من اتحاد الكتاب السوفييت .

وكذلك الامر بالنسبة لبوريس باسترناك فقد اتهمت روايته بأن منهجها الفكرى العام لا يتمشى مع الثورة الاشتراكية وانه يبرز فى صورة مشرقة حياة الراسماليين وان ابطال روايته فرديون يهتمون بمشكلاتهم الخاصة وان بطل قصته «الدكتور زيفاجو» يستشعر نحو الثورة نفورا وانه لم يشجب موقف بطله هذا وان هذه الرواية تتعارض مع تقاليد الادب السوفيتى الرائقة .

ثم يرون فى نهاية الامر ان هذه الرواية تعبر عن غرور زائف واثارة شكوك حول ثورة اكتوبر .

- فعلى ذلك يصبح المضمون الفنى مستمدا من الواقع الاجتماعى لا من «موقف» الفنان من رأيه تجاه هذا المضمون وبذلك يفقد العمل الفنى خصوصيته وأصالته فالمفروض ان تكون قيمة هذا العمل الفنى متولدة من خصوبة الموقف الفكرى الخاص للفنان وما يضيفه الى بقية المواقف من قيم ثرية تعدل من السلوك الاجتماعى أو تعطى رؤية جديدة وتحدث فى ذلك لا نلغى قدرة الفنان الخاصة فيما يمكن ان نطلق عليها لفظ عبقريته الذاتية وفى الوقت نفسه نكون قد راعينا التفاعل المستمر بينه وبين بيئته ومجتمعه ، فما لا شك فيه «ان مادة العمل الادبى اما ان تكون مستمدة من العالم الذى يحيط بالفنان ، وأما أن تكون نابعة من العالم الذى ينطوى عليه وهو فى اى الحالين يحدد موقفه من احدى ظواهر الكون كما يدل دلالة واضحة على ان الخلق الادبى مرتبط بمبادىء وآراء خاصة ... فلنسلم اذا بالمسئولية ما دام هناك التزام . . ايا كان لون الاديب وأيا كان طبعه ومزاجه وثقافته وتجربته وموقفه من الحياة » وفى هذه الايام يتجه الادب الحديث - الى فهم النفس البشرية فهما قائما على تصوير الواقع دون زيف فيه ولا افتراء . وفى هذه النزعة المجلة المقتشفة يصطدم الاديب بمواصفات المجتمع ولا يتقبل كل الآراء التى تشيع من حوله ، فيحدث ذلك التصدع الذى يدعو الى الابداع والى الدعوة الى

منضابير فيها ما فيها مما لا ترضى عنه المجموعة أول الامر في كثير من الأحيان ، فالمسئولية بهذه الكيفية ليست سلبية بالنسبة لمن حوله لانه بطبيعته يسعى لاحداث أثر كتب من اجله ، وبين هذه الغاية وموقف المجتمع منه وموقفه هو من المجتمع ورغبته في تحقيق فلسفته ودعوته الى معاييره التي اخلص لها تكبر المسئولية وتتعقد ، فاذا هي ممتدة في نفسه متشعبة واذا هي متصلة بالمجتمع تصطرع من أجله ثم اذا هي لا تخلص من قيود الفن وطبيعته» (١)

اذا لابد من الوفاء بمطلبين اساسيين الاحساس الخاص والانفعال الذاتي المتصل بوجدانه الفني مع وفائه بالمضمون المعبر عن حركات الجموع فيما يمكن ان يسمى بالمزج البنائي بين الصياغة والفكرة عن طريق امتداد وعيه والتصاقه بحركة وتموج المجتمع . ومن هنا يكتسب فنه الاحترام والقبول لبعده عن الاقتسار والفرض بدعوى انارة الطريق للبنيان حتى يتحسس المشكلات بصدق كما يقولون .

ولعل خير دليل على صدق ذلك تحليلات بلزاك الواقعية بالرغم من معتقده السياسي الخاص في المسيحية والملكية فقد استطاع — كما سبق — القيام بفلسفة التزامية اثارت اعجاب الواقعيين الاشتراكيين انفسهم الذي صرحون انه خير دليل على سلامة المذهب الواقعي في الادب . فاذا كان كما يقولون فلماذا يطالبون كتابهم بالتزام يضمون تقنينه الخاص لهم . بل انهم يعترفون ان ميداه السياسي لم يمنعه من حسن الوفاء لمبادىء الواقعية واذا كان ذلك صحيحاً فلا معنى لفرض منهجية سياسية على الاعمال الادبية . يقولون عن بلزاك «ان عاطفته السياسية لم تعصب عينيه تبط الى الحد الذي يخفى عنه الحقائق .. كان قلب بلزاك وعقله واحساسه الشريف النزيه في ثورة على نظام عصره .. لم يكد يبدأ قصته «الملهاة الانسانية» حتى شغلت المشكلة الاجتماعية باله فطفق يعرضها في اسلوب ثوري نقتبس منه قوله ، كيف يحرم غارس الحبوب ومنبتها وساقيها وحاصدها لمرة كده فياكل اقل مما ياكل غيره؟ ... ولم يغب عنه ان نظام الحكم في عصره يقتضي «بثلاثين

---

(١) مجلة الآداب ١٩٥٤ مقال بقلم د. «احمد كمال زكي»

مليونا» من الانفس فى سبيل خمسمائة اسرة نبيلة وان ديمقراطية الاغنياء تستهلك الضعفاء وان الراسمالية الاستغلالية تجرد الانسان من ايمانه بالحياة الشريفة وبالقيم الانسانية .. ويقول : «انه يشم رائحة الرمم تنبعث حوله من المجتمع المشرف على السقوط وانه يرى شبح الاشتراكية يصعد فى الافق .. لقد مزج بلزاك شخوصه الخاصة بالشخوص التاريخية ومن يتصفح فهرس قصته «الملهاة الانسانية» لا يكاد يميز بين هؤلاء وهؤلاء وهو يستخلص العنصر المحرك والعامل البارز والعاطفة الغلابة .... ويبعث خياله المركب الحركة فى كل هذا ويعمل على انمائه ويظل يدفعه الى الامام حتى ينتهى به الى هاوية نهايته» (١).

وبعد هذا الدفاع الحار عن واقعية بلزاك وهو لم يخضع فيها لتوجيه خاص أو تقديم «مساعدات للواقع» لتوضيحه ومساعدته بل اعتمد على ذاتيته وقدرته الفنية الخاصة باعتراف الواقعيين الاشتراكيين انفسهم . فاننا نرى ان الفن الاصيل هو الذى يقدم استكشافا مطلا جديدا للاشياء ولعله من المناسب الاشارة الى قول الواقعيين الاشتراكيين انفسهم «لقد كان كل شىء حقيقى موهوب فى الفن خلال سائر العصور مبتكرا وفرديا على الدوام ... ان فردية الفنان عامل عظيم الاهمية فى استمتاعنا الفنى بآثاره»(٢) .

ومع ذلك فانصار الواقعية الاشتراكية يرون ان مذهبهم يحاول فهم الوجود بدون زيف وانه منهج علمى يعرض للاسباب والنتائج وبه يظهر ترابط الوجود ويؤدى الى ربط الفرد بغيره ويربط المشكلة الخاصة بالمشكلات العامة وانه يوضح الهدف المشترك بين الفرد والمجموع فى عمل مشترك يحل فيه التعاون محل التنافس .

ولكن هذا المنطق يصعب قبوله لان أخطر ما فى هذا المذهب الدعوة الى التحيز والتحزب ، وربط الفرد بغيره انما ربط جبرى فى حدود

---

(١) جون فريفيل — الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ١٣٦ .

(٢) ملحق بكتاب علاقة الفن بالواقع بقلم : ف.م. زيمرنكومنشور بمجلة فوكس العدد الرابع والسبعون ١٩٥٢ .

مفهومات مقننة سابقا وخاضعة لارادة الحزب قبل أن تكون نابعة من ارادة حرة للفرد .

اما الزعم الآخر كذلك بأن اعداء الواقعية فى رفضهم تفسير حركة التاريخ بأنها حلقات متتالية من الجهاد فى سبيل الخلاص من الاستعباد انما تحرص هذه النظرة لتظل خادمة لفميز الداعين الى رفض الواقعية على غيرهم فهذا قول على فرض صحته لا ينهض دليلا على ضرورة فرض المذهب .

كذلك فان القول بأن «الوجودية» تعمل على تنمية النزعة الذاتية وتقوية الميول الفردية ولهذا تؤيدها القوى الرجعية الغربية الرسمية وغير الرسمية كل التأييد وتشترك معها فى مقاومة خصومها الشرفاء .
هذا القول لا يستقيم على ساقه فقد سبق من رؤية هذا المذهب «الوجودية» «والفن للفن» ان الالتزام الوجودى يكاد يكون قريبا من الروح العامة لشخصية الفنان وعلاقته بالمجتمع ولم نسمع ان الدول الاستعمارية تنشر اعلانات أو تقدم نشرات للدعاية للمذهب الوجودى فى فلسفته الفنية وأما نظرية «الفن للفن» فلها ظروفها الخاصة وفلسفتها التى سبق عرضها ولا نعتقد انه جال بأصحابها فكرة خدمة الاستعمار تلك التهمة التى يشهرها الواقعيون على الدوام فى وجوه خصومهم حتى اصبحت رذيلة من رذائلهم المعروفة ولعلنا نذكر اتهامهم لكامو بأن الامريكين يدفعون له ثمن تاليف كتبه .

هذا ونستطيع ان نشير الى ان فلسفة الالتزام قد وجدت لها صدى فى النقد الادبى فى الولايات المتحدة نفسها وها هى تمثل من الناحية الاقتصادية قمة الرأسمالية فقد راحت اصوات النقاد أيضا ترتفع هنا داعية الى النظر الى الادب نظرة ذات مطلات اجتماعية .

وقد قام برنارد سميث بالدعوة الى هذه الفلسفة الرامية الى ربط الادب بقضايا العصر «وقد اتسع نطاق تاثير الواقعية الاشتراكية فى امريكا بعد ذلك ؛ وظهر فى انتاج نقاد يمثلون اتجاهات مخالفة لاتجاهات الواقعية الاشتراكية مثل الناقدين ادموند ولسن وكينيث بيرك» (١)

(١ د. محمود الربيعى فى نقد الشعر ص ٥٩ .

وكذلك كان النقد الانجليزى اضمنابته دعوى الالتزام فيما كان يدعو اليه كروستوفر كودويل Caudwell (١٩٠٧ — ١٩٣٧) الذى يعتبر كثورة على الاتجاه الفردى الذى تميز به النقد الانجليزى ، كما أنه ثورة على الحضرية البورجوازية الكاذبة» (٢)

ومما هو معروف لنا كما سنبق ان عرضنا بدعوة سارتر وغيره كانت المجال الخصب للناقد الواضح بفلسفة الالتزام فى النقد الادبى من طريق دعوة سارتر المباشرة بفلسفته الوجودية التى سبق عرضتها ...

وفى الصفحات التالية نعترض بشىء من التفصيل للنقد الادبى الذى يرتضية سارتر للاعمال الادبية بناء على فلسفته الالتزامية الخاصة .

والنقد الأدبى فى هذا المفهوم يؤكد ضرورة تقييم العمل الفنى من طريق مدى تجاوبه واتصاله الوجدانى مع افراد هذا المجتمع وتطلعاته الحضارية .

ونلاحظ ان سارتر فى منهجه النقدى ينفى عن نفسه اقتناعه بالمنهج النقدى الماركسى ، وهو يبدأ بوضع مجموعة من المشكلات وموقف النقد منها ...

يبدأ بمشكلة الكتابة ويراها طريقة من طرق «الكشف» للعالم وان النثر وحده هو الذى يجب ان يتوط به الالتزام ، فالنثر فى رأيه هو الذى يستطيع القيام بمهمة الدفاع عن الديمقراطية ، وان هذه الديمقراطية التى هى نتاج الحرية اذا اصابها تهديد فان على الناثر ان يترك قلمه لأجل سلاحه وعلى ذلك فالادب يسير بك الى المعركة ..

«ان فن النثر متضامن مع النظام الوحيد الذى يظل النثر فيه معنى : الديمقراطية . وحين تهدد هذه الحرية يتهدد النثر ، وهنا يعجز القلم عن الدفاع عنها ، وهنا يتوجب على الفنان ان يحمل السلاح .. فان الادب يرمى بك فى قلب المعركة والكتابة هى وسيلة مجموعة من اجل

---

(١) السابق الصفحة نفسها .

ارادة الحرية ، وحين تبدأ فأنت اذا ملزم شئت أم ابيت»(١) .

فهو يرى ان النثر هو التعبير الصادق والواضح عن وجهة نظر العقل ويرى أن اللغة كأداة قوامها الاتصال وتدعيم التواصل بين الانسانية ، فالنثر ينحو نحو هذا العالم المتوحد، والكاتب في هذا الصراع الذي يشارك فيه مع الآخرين ملتزم بمتطلبات عصره من مساهمة عن وعي كامل يصور فيه هذا العالم المنعكس على مرآة ذاته ليخلقه من جديد .

فسارتر يؤكد أنه «بدون شك عمل الكاتب حادثة اجتماعية فالنثر الادبي هو نثر ملتزم Committed ويجب أن تستعمل اللغة بعناية وفهم مع مراعاة أنه لا يقصد اللغة اليومية لغة الحديث التي هي مجرد نشاط عام ولا تالك اللغة الشاعرية أن صح التعبير .

فهو يريد ان يكون الفن قائما على تخيل ووضع العالم في نظام ما ، وانه اذا كان على الكاتب ان يكون «تقدميا» فذلك راجع الى ان طبيعة العمل الفنى هو أرساء الحرية .

فالكاتب لا يكتب لنفسه وهو لا يلقى بانفعالاته وذاته على الصفحة التي أمامه لمجرد أن ذلك هو كل مهمته وواجبه فهذا خطأ لانه لو وجد الاديب منفردا ووحيدا بدون الآخرين فقد العمل الفنى اعتباره «كموضوع وانتهى الامر بالاديب الى اليأس وترك الكتابة» .

والكاتب يضع أمام عينيه أنه يواجه نفسه بكتابته أمام حرية قارئه وهو يعلم في الوقت نفسه ان الكلمة التي يقولها انما هي «فعل» وعلى ذلك، فهو على وعي تام بخطورتها وبحسبها كأداة اجتماعية تضعه أمام مسئوليته امام نفسه وأمام الآخرين .

وسارتر ينفى الالتزام عن الرسم والموسيقا والنحت لأنها مجرد معاني اما الكاتب فهو يعرب عن المعاني ، ويرى في الوقت نفسه أن الشعر من باب الرسم لا يقبل الالتزام .

Situation. p. 113 (١)

ونلاحظ ان الدكتور طه حسين يعارض سارتر فى هذه النقطة ويرى. «ان المصورين والمثالين والبنائين والموسيقيين يمكن ان يلتزموا ويحتملوا التبعات ، وقد التزموا بالفعل واحتملوا التبعات قبل ان يوجد النثر ، وبعد ان وجد النثر ، وفي العصر الذى نعيش فيه ، وفى البيئة التى يعيش فيها جان بول سارتر نفسه»(١) .

ويسخر سارتر من أصحاب نظرية الفن للفن وكل من يحصر الفن فى اطار فنى بحت ولا يقبل كذلك النظرة الفرودية التى تعتبر الفن مجرد كشف عن اللاشعور .

اما حجة سارتر فى ان الشعر لا مكان له فى الالتزام فانه يعللها بان الشعراء يرفضون استخدام اللغة ويرد على المتسائلين بانه لا يستطيع ان يحلم بالتزام الشعر فيوافقهم على ذلك لانه يرى — كما سبق — أن الشعر يدخل فى باب الرسم والنحت والموسيقا وهى فنون لا يمكن لها أن تلتزم لأنها بدون معنى (فالمعانى لا ترسم ولا توضع فى الحان فمن الذى يجرؤ والحالة هذه ان يتطلب من الرسم والموسيقا ان يكونا التزاميين ، وعلى العكس من ذلك فالكاتب عمله هو بلورة المعانى ، وأيضا من الناحية الاخرى نلاحظ فرقا ثانيا هو أن نفوذ وسلطان المعانى انما هو فى ميدان النثر والشعر انما هو بجانب فنون الرسم والنحت والموسيقا»(٢) .

ويناقش سارتر فكرة رفض التزام الشاعر بحجة ان الشاعر قد ابتعد عن اللغة فهو في الموقف الشعرى L'attitu de poétique يعتبر الكلمات مجرد أشياء ، والشاعر يقف عند الكلمات لا وراء الكلمات ، فالشاعر يرى الكلمات ليست أداة بل مجرد اشارة يخترقها الى ما وراءها .

«ان الشعراء اناس يرفضون استعمال اللغة نفعيا ولان المعرفة الحقيقية تكمن فى استخدام اللغة كأداة وبواسطتها فلا يمكننا أن نتخيل ان هدف الشعراء تمييز الحقيقة وليس كذلك عرضها او توضيحها»(٣) .

---

(١) الوان ص ٢٧٧ .
(٢) Situation. p. 63
(٣) p.63 : 64

ولعل الدكتور ابراهيم سلامة كان متأثرا بفكرة سارتر هذه فى دعوته الى الادب الاجتماعى والى ان النثر هو القادر على القيام بوظيفة التعبير حين يقول : «ونحن فى حاضرنا لا نحتاج الى الشعر الغنائى كثيرا ولا الى الشعر القصصى كثيرا .. أما شعر الحياة التى نحياها والاحداث التى نعانيها فهو ما يجب ان تتوجه الجهود اليه .. واللغة النثرية لا الشعرية فى هذا الادب الاجتماعى هى الاداة الطبيعية للاداء لان اساليب الحياة فى طبيعتها لا يؤديها الناس بالشعر ؛ ولان الشعر يتحكم فى الشاعر اكثر مما تتحكم فيه الوقائع ولان الاناقة فيه لا تتفق مع خشونة موضوع الاداء فى كثير من الاحيان» (١)

وسارتر يرى كذلك ان الكلمة للمتحدث مجرد خادم مطيع ولكنها للشاعر نافرة متوحشة فهى تمثل مخلوقا ذا كيان مستقل ، والشاعر خارج هذا النطاق اللغوى «والكاتب الملتزم يعرف ان الكلمة فعل ، وهو يعرف كذلك ان الكشف تغيير ، ولا نستطيع هذا الكشف الا اذا رغبنا فى التغيير وقد تخلى عن الحلم المستحيل فى تصوير تجريدى للمجتمع» (١)

والعلاقة الوحيدة — فى رأى سارتر — التى تربط بين الشاعر والناثر هى مجرد رسم الحرف وحركة اليد التى ترسم هذا الحرف وفى غير ذلك ينفصم الاثنان فنن النثر — يباشر فى أثناء الحديث ومادته لها معنى بشكل طبيعى ولها دلالة ، والنثر فى موقفه فكرى انه كما يقول سارتر الاصبع السادسة أو الساق الثالثة ؛ والكلمات مجرد اصطلاحات تبنى وتمحى بالاستعمال .

واذا كان الالتزام محرما او ممنوعا على الشاعر فهل هذا السبب ذريعة نتخذها لاستثناء الناثر كذلك من قضية الالتزام ؟ نحن نسأل أى

---

(١) تيارات ادبية بين الشرق والغرب — مكتبة الانجلو ١٩٥١ — ص ٣٣٨

(٢) situation. P. 73

الامور يشتركان فيه ؟ الناثر يكتب هذه هي حقيقة والشاعر يكتب ايضا ولكن عمليتي كل منهما ليست متماثلة تماما ماعدا حركة اليد ورسم الحرف .. النثر يكون نفعيا في جوهره وحقيقة امره ، وانا أميل الى الاعتقاد بكل رضا الى القول بان الناثر انسان «يستخدم «الكلمات» .. الكاتب دائما متكلم : انه يسمي ويعيش ويميز ويبرهن ويأمر ويرفض ويستجوب ويستفهم ويتضرع ويسب ويلعن ويوعز ويلقن ولو انه عمل ذلك في الفراغ فلن يجعله ذلك شاعرا ، بل انه سيكون مجرد ناثر يتحدث بدون اية غاية أو فائدة من حديثه (١)

فسارتر يرى أن الشاعر يتأمل بطريقة تجريدية كلمات اللغة وهو يحس بأن لها اشعاعا خاصا ولا يكاد يحس بانفصام بين الاحساس بأن الكلمات «والشاعر في حقيقة الامر قد انعزل تماما عن فكرة استعمال اللغة كأداة ، وهو قد اختار بلا نكوص الموقف الشعرى آخذا في اعتباره ان الكلمات مثل الاشارات أو العلامات الشخص المتحدث «يقصد الناثر» وراء الكمات لتربطه بجانب الموضوع المتحدث عنه وأما الشاعر فانه يكون بجانب الكلمات لانها في المنزلة الاولى عنده ، انها تكون مطيعة بالنسبة للناثر وانها باقية على حالة متوحشة بالنسبة للشاعر ، وهي بالنسبة للناثر مجرد اصطلاحات نافعة وادوات تستهلك شيئا فشيئا ثم يلقيها وراء ظهره وقتما لا تعودقادرة أو صالحة للاستعمال ولكنها بالنسبة للشاعر أشياء طبيعية بل انها تنمو كذلك في صورة طبيعية فوق الارض مثلما ينمو العشب ومثلما تنمو الاشجار» (٢)

فالناثر هو الذى يملك ناصية الالتزام وعليه ان يطلق الكلمات لتصير كلمات هادفة فقد اختار طريقة كشف العالم للناس وللاخرين حتى يحدد كل مسئوليته تجاه الموضوع الذى اختاره ، فلا يكتفى ان يطلق ليستمتع بصوت الكلمات وجرسها فالكلمات مسدسات محشوة

---

(١) situation P. 70

(٢) P. 64

وعليه أن يســـددها لاهـــداف ولكنه فى الوقت نفســـه عليه ان يهتم بجـــانب اهتمامه بالمضمون الى اهتمامه بالاســـلوب ، فالاســـلوب يعطى النثر قيمـــــــة .

ومع ذلك يجب الا يكون الاسلوب هو القضية ولا يكون الشاغل هو البحث عن الاسلوب وانتظار الفكرة التى تهبط فان المقتضيات المتجددة فى الاطار الاجتماعى ستجعل الفنان ملزما بايجاد لغة جديدة أو تكتيك جديد (فالفن لم يكن أبدا بجانب الاسلوبيين

L'Art n'a jamais été du côté des pwristes P.76

مع ملاحظة ان سارتر يرى ان الصيغة المقبولة للاسلوب انما هو ذلك الذي لا يكاد ينتبه اليه القـــارىء لانه يؤدى دوره فى خـــدمة المعانى ويزيد بها ايضاحا من غير ان تتوقف انظارنا لتتأمله (فالناثر يضىء معانى عواطفه ســـاعة يعرضها أما الشاعر فهو على النقيض من ذلك انه يصب عواطفه فى قصيدته الشعرية ثم يقطع علاقته بها» (١)

ويقرن العلاقة بين القارىء والكاتب من جهة الاسلوب بأنها مثل لوح زجاجى غير مصقول يتوسط القـــارىء والكاتب ، وعلى ذلك يجب ان تجىء المتعة الجمالية كانها غير مقصودة او كشىء خفى لا يكاد أحـــد يفطن اليه فان تناسق العبـــارة وموسيقية الجمل تتقـــدم «تهيئة خاصة للقارىء بدون اثارة انتباه ويضرب لها مثلا بأن طقوس الايمان ليست هى الايمان ولكن القداس مهيىء له ، أو مثلما تنظر الى رقصة من الرقصـــات فى حـــد ذاتها لن يبقى منها الا تأرجحات سخيفة ومملة .

ويرى ســـارتر أن الذين يعارضـــون الالتزام باسم نظرية الفن للفن القديمة كما يسميها ، يرى أنهم ايضـــا لا يمكن ان يقبلوا بها لانهـــا جمالية محضـــة بدون فائدة ، ولانهم يعلمون ان الفن المحض والفن الفارغ شىء واحـــد .

---

(١) P. 39

ويعرض الدكتور طه حسين الى تحليل سارتر للعمل الشعرى وخلوصه من هذا التحليل الى رفض التزام الشاعر فيرى ان الاستدلال بالتاريخ يثبت خطأ سارتر وأن الشعراء كانوا يلتزمون وأن حجته التى أطال فيها للتدليل على وضع النثر ونصاعته وقدرته على الايصال تصبح لا سند لها اذ يلجأ بعض الناثرين الى أسلوب الشعر الذى رفضه سارتر وقد يحدث العكس .

يقول الدكتور طه حسين : ان جان بول سارتر «انما يتحدث عن الشعر المعاصر عند بعض الاوربيين أو عند بعض المذاهب لبعض الشعراء المعاصرين واماما مشكلة خطيرة لم يحلها بل ولم يحاول ان يحلها .. وهى ان الانسانية المثقفة تكلمت شعرا قبل ان تتكلم نثرا ، وأدت بالشعر أغراض الحضارة كلها فى وقت من الاوقات ؛ فقد كان الشعراء اذا يلتزمون ويحتملون التبعات يتأثرون بالحياة الواقعية ويؤثرون فيها الى حد ان كان الشعر بالقياس الى الانسانية القديمة مصدرا خطيرا من مصادر التاريخ ومن السخف ان يقال ان شعراء الالياذة والاودسة والشعراء الغنائيين والمثلين عند اليونان والرومان وفى العصر الحديث لم يكونوا يلتزمون ولم يكونوا يقصدون الى المعانى فى أنفسها ولم يكونوا يتخذون الالفاظ وسائل الى هذه المعانى» (١)

كذلك يعرض الدكتور طه حسين الى الوجه المقابل من القضية وهو «ان الكتاب الناثرين قد يذهبون مذهب الشعراء فيعنون بالالفاظ فى نفسها ، ويتخذونها غاية نفعية ومظهرا من مظاهر الجمال .. ومن الظواهر الادبية الواقعة المحققة ان الشعراء قد يقصدون الى المعانى ، ويتخذون الالفاظ وسائل اليها وأن الكتاب قد يعنون بالالفاظ ويتخذونها فى أنفسها مادة الفن ، فاذا كان الالتزام واحتمال التبعات منوطا باعتبار الالفاظ وسائل والمعانى غايات ، فأصحاب المعانى من الشعراء والكتاب سواء فى الالتزام ، وأصحاب الألفاظ من الشعراء والكتاب سواء فى التحرر من هذا

---

(١) الوان ص ٩٦

الالتزام» (١) ويضرب الدكتور امثله بشعراء المقــــاومة الفرنســـية الذين يعرفهم سارتر ويؤكد أنهم كانوا جميعا ملتزمين .

على انه من الناحية الاخرى نلاحظ ان سارتر لا ينكر ان يكون الشعر مكثفا بمشاعر اجتماعيه ومتخـــذا موقفا من الاحـــداث السياسية التى تهم المجتمع ولكنه مع ذلك يرى ان هـــذه الامور تكون غير واضحة ولا بينة أو شافة عن نفسها فى الشعر مثلما هى كذلك فى النثر ، وانه من طبيعة العمل الفنى فى الشعر اذا النمس المسائل الاجتماعية فانما يكون من جهة اثرها الذاتى فى النفس وتاخذ اما طابع الهروب منها او صـــوغها فى اطار ذاته ولا يخرج عن هذا الاطار ، بيد ان الناثر فى قصته أو مسرحيته يرمى رميته وهو واثق من الهدف فهو خارج ذاته ،توجه الى غيره فهو غير محصور فى قفص عمله الفنى كالشاعر .

ومع ذلك فلعل ســــارتر كان يقصـــد الشعر الرمزى حيث تصلح تبريراته لمـــا يحتويه هـــذا الشعر من ضـبابية وغموض ناتجه من تبـادل معطيات الحواس .

وحين يعرض ســـــارتر لمقولته لماذا نكتب Pourquoi Ecrire يؤكد أن الفنان الذى أوجد خلقه الفنى يراه دائما جزءا منه لانه منتجه ومصدره ومن خلال عملية القراءة يتحقق «وجود» الخلق الفنى فالقارىء ســـاعة قيامه بالقراءة يقوم بعملية ادراك يوجـــد بها هـــذا المنتج اى العـمل الفنى .

وجهد الكاتب والدور الذى يقوم به انما يكون هو التوجيه والارشـــاد بدون تدخل وبدون تسيطر ، فهو يضع ثقتـه المطلقة فى حرية القارىء لذلك فان هدف الفن هو تجديد نظام العالم وانه لا حيدية فى الفن مع البعد عن اية محاولة لاستعباد القراء .

---

(١) الوان ص ٢٧٧

يقول سارتر : «البعض يعتبر الفن مجرد فرار او هروب والبعض يعتبره وسيلة للتهر والغلبة ، لكن المرء فى امكانه الهرب فى داخل صومعة أو الجنون أوفى الموت . ومن الممكن له كذلك ان يغزو بواسطة الاسلحة وهنا نتساءل لم كانت الكتابة على وجه الخصوص تصنع بواسطتها هروبنا وهجومنا ، ذلك لان وراء مختلف مرامى المؤلفين والكتاب يوجد اختيار أكثر عمقا واشد مباشرة وهذا الاختيار امر مشترك بين الجميع» .

اى ان الفنان والاديب لا يكتب لنفسه بل هناك ما يمكن ان يسمى بالعملية التركيبية بين الكاتب والقارىء الذى يكسب الموضوع المكتوب صفة الوجود «ليس بصحيح ان الكاتب يكتب لنفسه .. ان الجهد المشترك بين الكاتب وبين القارىء هو الذى يؤدى الى اظهار الموضوع المعين والمتخيل والذى هو نتاج الفكر ، وبناء على ذلك فنستطيع القول بأنه لا وجود للفن الا من أجل الاخرين وبواسطتهم» (١)

وان من أسباب كتابتنا القوية هو رغبتنا فى الاحساس بأننا أساسيون فى هذا العالم ، والخلق الفنى لن يكتمل كذلك الا بعملية القراءة ذاتها والكاتب لا يشعر بعمله الا من خلال وعى القارىء .

وينتج على ذلك ان يكون كل عمل ادبى نداء ، وكل كتابة تقوم بها متضمنة معنى النداء لكل قارىء طلبا لحريته التى لا نستطيع الوصول اليها عن طريق الغواية أو القسر «فالمؤلف يكتب ليتوجه الى حرية قارئيه وهو يتطلبها لتوجد عمله»

والكتابة كذلك توجه الى وعى الاخرين من الكاتب بهدف القيام بعملية تغيير تتجاوز الكائن الى ما يكون أى تحمل المسئولية تجاه العالم من كلا الطرفين الكاتب والمكتوب له مع ملاحظة ان هذه الحرية ذات طابع انسانى اى ليست عواطف فردية ذاتية خاصة ، فيجب الا يستغل الفن خارج

---

(١) situation. P. 93

نطاقه الفنى اى لا نضع فى الاعتبار الدعايات السياسية أو الافكار المذهبية والا فقد قيمته فالفن الادبى نداء انســانى يتوجه به منشئه لحرية القارىء الجماعى وانما جميع ذلك قرار حر اتخــذه كل منهما فاذا ضــاعت الثقة أو فقدت فقد الادب .

والحرية المقصودة ليست فى معناها التجريدى المطلق ، بل انها حرية تكتسب تجسيدها فى الموقف نفســـــه شريطة ان تكون — كما ســبق — مقيــدة بحرية الاخرين اى ان الكاتب فى حــريته لا يضر بمواقف الاخرين وحــــرياتهم .

والكاتب حين يكتب فانه يصارع كثيرا من القوى التى اغتالها الجمود والعقم فوقفت حجــراً كؤودا فى ســبيل المجتمع ، وهو حين يقـــدم صــــورة للمجتمع فانما يفقد هذا المجتمع التــوازن الذى كان يشعر به من أثر جهله بنفســــــــه .

وعلى ذلك فهو يصبح دائما فى صراع دائم مع القوى المحــافظة فى هذا المجتمع القوى اليمينية التى يســاعدها ان تظل محافظة على توازن المجتمع وهو يحاول تحطيم هذه القوى عن طريق الثورة .

ويسخر ســارتر من فكرة الخلود الادبى التى يلجا اليها بعض الكتاب هروبا من مواجهة المجتمع والغوص فى ظــروف عصرهم بحجة الطمع فى الخلود الادبى المنتظر فيشبه المجد الادبى ساخرا بالعود الابدى Le Retour Etrnel ويرى أن ذلك مجرد صراع ضــد التــاريخ وان الالتجــاء والتحمل بهذه الفكرة غير انسانى .

ويدين سارتر الواقعية التى تكتفى بالتصـــوير المجرد فقط قائلا : «الخطأ الكامن فى الواقعية يرجع لكونها تعتقــد ان الشىء الواقعى بمجرد تأمله يقع تحت دائرة الكشف وعلى ذلك فبقــدرتنا التيــام بتقــديم تصور متجرد منه ..» ويتســاءل ســارتر كيف يستطيع الكاتب ان يــكون كذلك تجريديا امام المظالم الكثيرة التى يحتويها هــذا العالم ويطــالب الكاتب ان يتجاوز العرض لهذه المظالم بالعمل بهدف القضاء عليها .

والسبب فى ذلك ان الكاتب حين يعرض لهذه المظالم يجعل أساسه القارىء الذى سيكون على درجة من المسئولية تدفعه للتساؤل عن السبب فى عرض هذه المظالم وانه ليس على اية حال مجرد تأملها المجرد ، بل يطلب منى مخاطبا حريتى ان «اكشف» هذه المظالم ان اشجبها ، ان أسخط عليها ، ان العنها ، لان هذا العمل الفنى هو ثقة بين الكتاب والقارىء ثقة تدفع الى منع الاسترقاق ، لان الحرية هى الهدف بشرط ان تكون حريته مرتبطة أتم الارتباط بحرية الاخرين .

وعلى ذلك فسارتر يحدد موضوع الكتاب بأنه الحرية فيقول : «ليس للكاتب باعتباره انسانا حرا يتوجه الى بشر احرار الا موضوع واحد «الحرية»» وان الكاتب حين يكتب فانما يتوجه بكتابته الى قارىء محدد فى وطن محدد ، ولذلك فهو فى موقف محدد ، فهو لا يكتب بدون جمهور وهو فى الوقت نفسه له جمهور معين يتبلور فى ظل ظروف اجتماعية معينة وظروف تاريخية معينة كذلك .

فالكتاب يوجه نداء الى حرية القراء الذين يكونون مثل علامة استفهام تتطلب الجواب ، أو مثل فراغ يحتاج الى من يملاه ، وموضوعات الكتابة ابواب مفتحة ، والقراءة تعاقد حر كريم بين اثنين هما الكاتب والقارىء قائم على الثقة التامة بينهما ، وعلى انه ليس هناك ما يجبر المؤلف على الاعتقاد بأن القارىء سوف يعتمد على حريته فى القراءة والعكس صحيح ، فليس هناك ما يضطر القارىء ايضا الى الاعتقاد بأن المؤلف قد اعتمد على حريته فى التاليف يعنى ان اصحابها قد اختفوا داخل الزمان الذى يوجدون فيه ، ويتساءل أى واحد من هؤلاء الكتاب عشاق المجد المتوهم اين سيجد مكافأته؟ وفى أى جيل قادم؟ وان الكاتب يحرم الجمهور الواقعى من فرصة تمثيل الكاتب لهم وأنه بذلك يستبعد قسما عظيما من البشر ، فما يقصده المجد الادبى من عالمية تظل عالمية جزئية ومحددة ، فمادام الكاتب يختار جمهوره تحتم عليه اختيار الموضوع غالبا ، اذا سيبقى ذلك الادب الطامح فى مجد متوهم سيبقى مجدا تجريديا ، ولذلك فانه من الافضل ان نعيد فهم المعنى الاكمل لكلمة «العالمية» وهى عالمية محددة ، بعدد من البشر فى

مجتمع معين ، وبدلا من ان يحلم حلما مطلقـا فى مستقبل اجـوف عليه ان يفكر فى فترة مخصـوصـة محددة يختارها بنفسـه لاختيار موضـوعه ، فالرغبة فى الحـديث عن القيم الخـالدة أو الادبية امر محفوف بالاخطـار بالرغم مما يبدو من سـهولته لان هذه القيم مجردة .

فالحرية مثلا اذا نظرنا اليها كمعنى تجريدى تشبه الغصن الجـاف بالرغم من أنهـا مثل البحر حركة متصـلة مبـدوءة باستمرار ، حركة فيها انتصـارات الانسـان على نفسـه وعلى جنسـه، وعلى طبقته الاجتماعية وهـكذا .

أما اذا أراد الكاتب ان يتحـدث عن هذا العالم المجرد المطلق فليفعل ولكن ليتأكد انه لن يستمع اليه احد وذلك فهو شـاء أو لم يشأ مضطر الى الحـديث الى معـاصرية ، ولابد من مخـاطبة قراء معينين فى ديمومـة محـددة .

واذا كان الكاتب فى مجتمع ثورى فان مهمتـه تكون القيـام بدور الوسيط بين الجميـع ؛ وفى المجتمع الطبقى فقط يسـتطيع الادب تحقيق ماهيتـه .

فحين يصبح الجمهور كله هو القارىء هو المجتمع ككل فهنـا تتـاح للكاتب فرصته ليكتب عن حيـاة الانسـان بعامة بدون تناقض بين الجمهور والموضوع وهذا يعنى فى نظر سـارتر الغـاء الطبقات فيقول : «فى مجتمع بلا طبقـات ، بلا دكتاتورية سوف يصل الادب الى ان يفى ذاته ، وحينئـذ سـوف يدرك ان للشكل والمضمون ، والجمهور والموضـوع أمور متماثلة ومتحدة .. وعلى ذلك فسوف يستطيع المرء ان يوضح افضل ايضـاح عن ذاتية الانسـان عنـدما يملك قدرة التعبير فى عمق أكثر عن المسـتلزمات الجماعيـة» (١)

وفى الوقت نفسـه فانغماس الكاتب أو ميله نحـو مذهب سياسى أو

---

(١) situtiom. P. 193

فكرى معين لطبقة من الطبقات سيجعله كما حدث لكتاب القرن السابع عشر شريكا لجمهوره ولمجتمعه فى عيوبه وفى قبول مذهب العلية الممتازة من القوم بدون تقديم أية نقدات فقد تنبت التقاليد القيم المتعارفة التى ارتضاها المجتمع واتحد بها كذلك الفن «فلا الناثر ملعونا ولا الشاعر كذلك وليس لهما ان يقررا أى حكم على معنى التأليف أو قيمة الادب

Ni Le Prosatewr N'eit Moudit Ni Méme Le Poéte, ils N'ont Point á Décider à Chaque Ouiurage Du Sens Et De La Valeur De Le Litterature

والسبب – كما يرى سارتر – ان كليهما أصبح من بنية هذا المجتمع وعلى ذلك فمثل هذا الادب آيل للسقوط ، انه بناء متهدم جداً ومائل ، وان استلاب الادب يكمن فى اخضاع نفسه لقوى معينة او لمتيدة من العقائد حين يصبح مجرد اداة يستغلها الاخرون ولذلك يقول : «أنا أقول ان الادب فى زمن معين يكون مستلبا عندما يفقد القدرة على التوصل الى ان يفى بوضوح استقلاله وكذلك يكون مستلبا اذا خضع للقوى الزمنية أو لاية عقيدة أو مذهب سياسى ، أو بكلمة مختصرة عندما يجعل من نفسه مجرد وسيلة لا غاية مطلقة من اية أسر .. اننى اقول أن الادب يكون تجريديا ان لم يحقق برؤية صادقة شموله واحاطته ، وذلك اذا اقتصر فقط على مبدأ استقلاله الشكلى بدون مبالاة بموضوعه» (١)

وعلى ذلك فالادب الحق هو الذى يوجد فى مجتمع لا طبقية فيه ، وهو الذى يبين اتجاه اعضاء المجتمع فيرون فيه ذواتهم ، وبناء على معتقد سارتر فان تقديم الصورة يعطى نتاجا لها وهو التغيير وهو يقدم على عرض الصلات بين الافراد بعضهم ببعض من خلال مواقفهم اى انه ادب مواقف لا يقدم بطولات ولا يعرض نماذج بطولية ، بل يقدم حريات مقيدة ، وهذه الحريات امامها الشراك تقف منتصبة على حافة الطريق وعليها ان تختار الطريق وكل فرد هو خالق طريق نفسه .

---

(١) P. 190

ولما كان كل كتاب يتضمن في ذاته دعوة حرة فعلى ذلك سوف يصبح الادب في جوهره تجاوز للتناقض بين القول والعمل عن طريق وعيه الكامل بذاته في مجتمع بدون دكتاتورية او طبقية .

ويقرر سارتر انه «لا شيء يؤكد لنا ان الادب خالد ويجب ان نقامر بلعب دوره فاذا خسرنا نحن الكتاب فقبحا لنا ؛ ولكن قبحا للمجتمع ايضا ، وقد بينت أنه بواسطة الادب ينتقل المجتمع الى حالة من التأمل والتفكير يكتسب بهما احساسا بائسا ويكتسب صورة غير متوازنة في ذاته فيعمل على تعديلها وصقلها .... فاذا كان على الادب ان يتحول الى مجرد دعاية خالصة او تسلية خالصة سقط المجتمع في رذيلة الامر المباشر .. فالعالم يستطيع بكامل سهوله الاستغناء عن الادب ولكنه يستطيع خيرا من ذلك وبسهولة اكبر الاستغناء عن الانسان» . (١)

كذلك فان سارتر يربط قضية الفن بخدمة الجماهير ويخص طبقة العمال ويدعو الى تفهم هذه الطبقة وهو في الوقت نفسه يحترز في تعميمه انه ليس شيوعيا وان روسيا اذا كانت قد بدات بثورة اجتماعية الا انها لم تفهم هذه الثورة حق الفهم وان الثورة التى بدات في روسيا تجمدت داخل اطار صفيق ونزعة قومية دفعت بها الى التحجر وان المذهب الماركسى قد وصل ايضا الى اليبوس والتحجر ويرى «أن الحزب الشيوعى قد دخل اليوم في دائرة الوسائل الجهنمية ، وهو يريد ان يحتفظ بمراكز بوسائله .. وحين تبتعد الغايات فان العمل الفنى يصبح بدوره وسيلة ، انه يدخل في السلسلة ويحكم عليه من الخارج» (٢)

ويرد على دعاوى الشيوعيين بانه لا يدافع عن طبقة البروليتاريا ، وانما هو يدافع عن طبقة البرجوازية يرد على هذه الدعوى بأن الحزب الشيوعى فقد قدرته على المحافظة على طبقة البروليتاريا وجعل كل قصده المحافظة على روسيا فقط .

P.2 7 (٢) P. 317 (١)

وهو يرى ان فلسفته ومن تبعه من الوجوديين نحو الفن وعلاقتـــه بطبقات المجتمع انما نهتم بـكل طبقة عاملة فى كل زمان ومـكان فيقول : «اننا نلتفت نحو الطبقات العاملة التى تستطيع اليوم ... ان تشكل للكاتب جمهورا ثوريا . ان عامل ١٩٤٧ يملك شفافية اجتماعية ، نحن لم نتعود على لغته ، وهو كذلك لم يتعود على لغتنـا ، ولكننا أصبحنا نعرف وسائل الاتصال به .. اننى لا أعتقد فى «رسالة البروليتاريا» فهى مكونة من بشر ، منهم العادلون ومنهم الظالمون ، ويمكن كذلك أن يضلوا بل انهم مضللون فى غالب الاحيـان ، ولكن ينبغى الا نتردد فى القول : ان مصير الادب مرتبط بمصير الطبقة العاملة» (١)

ومع ذلك فنحن نلاحظ اسراف سارتر حين يحصر مصير الادب بالطبقة العاملة وكأنه قد عاد من الباب الخلفى الى حظيرة الماركسية بل انه يكاد يكون مغاليا بالنسبة اليها . اذ ان نقده السـابق اليها لكونها ــ من وجهة نظره ــ قصرت دعوتها داخل روسـيا واهتمت بالطبقة العـاملة فى محيط حدودها بينما سارتر يرى ان تتوجه الدعوة الى كل العمال فى مختلف البلدان وهذا هو الجوهر الاساسى للماركسية بل هـذا هو الاعلان الذى يتقدم البيان الشيوعى حيث نجد «ياعمال العالم اتحدوا» .

ويرى سارتر انه وان كان قد ولد فى ظل البرجوازية فان العوامل التاريخية تحث على الانفصـام والانضمام الى «البروليتاريا» ولا تبغى فقط ان نلجأ الى الاسلوب المنمق المزخرف لنعرى به جميع مظـاهر الاستغلال والمظـالم ، ولا نطالب بالانضمام الى خدمة اى حـزب له منهج اجتماعى «فلاجل ان ننقـذ الادب لابد من ان نتخـذ موقفنا «فى ادبنـا» لاننا نعلم ان الادب فى أساسه هو اتخاذ لموقف وعلينا رفض جميع الحلول فى جميع الميادين اذا كانت لا تستهدى عن أصالة المبادىء الاشتراكية ، وفى ذات الوقت يجب الابتعاد من كل المذاهب والحركات التى تعتبر ان الاشتراكية مجرد غاية لانها أى الاشتراكية تمثل فقط نهاية بداية» (٢)

P. 236 (١)   P. 299 (٢)

فالمجتمع فى رايه يعيش الان سلسلة من الافـــــاليل تنبع من بنية المجتمع نفسه ؛ وعلى ذلك فانه من الواجب مادامت مهمة الكاتب التوجـه الدائم لمخاطبة حرية القــارىء لكى نحــافظ على الادب ان نعمل على ايقاظ الجمهور والمجتمع من التضليل الذى يحبط به من كل ناحية .

ولذلك وجب على الكاتب ان يتخــذ موقفــه من جميع انواع الظلم «ولمــا كانت كتاباتنا ستكون فاقــدة اى معنى اذا لم نعمل من اجل ملكوت الحرية .. لهذا فانه يتوجب علينا تسليط الاضواء على اغتصاب الحريات فى كل مكان او على اى اضطهاد او على الاثنين معــا ، وعلينــا ان نفضح سياســة انجلترا فى فلسطين وسياســة الولايات المتحــدة فى اليونان وفى ذات اللحظة علينا ان نفضح عمليات النفى السوفياتية» (١)

وفى الوقت نفســه يرى ان يكون توجيه الضربات بملاحظة الهدف أولا وان نميز الضربات الكتابية الكبيرة ، وعلينا ان نســدد نحو الهدف المنشود

وفيما ما تقدم يتضح المنهج الذى وضعه سارتر لفلسفة النقد الملتزم كما يتصورها وطابعها العام كما يتضح هو الطابع الانسانى الفردى الذى يدفع اليه الاحســاس النابع من الكاتب بمسئوليته تجاه قومه وتجاه مجتمعه الا ان المأخــذ الذى سبقت الاشارة اليه فى فلسفة ســارتر وهو استثناء الشعر من دائرة الالتزام يبقى معلقــا بدون حل وبدون مغزى فأى تحليل للعمل الشعرى يتكون من عنصرين احدهما من الداخل وثانيهما من الخارج والاول يكون فى اثنــاء انهماكنا فى الغوص المستمر داخل العمل الشعرى تعاطفنــا معه ، والثانى يكون لحظة العودة الى ذواتنــا ونرى الاول من خلال الثانى ، وهنا نقوم بمحاولة استكشاف الصــلات التى تربطنا بالعالم الشعرى فى اطار رؤيته الخاصة .

وعلى ذلك ففكرة ســارتر الراميــة الى اخــراج الشعر من دائرة

---

(١) P. 306

الالتزام تحمل فى طياتها منحى مثاليا لا يمكن من الناحية العملية الاقتناع به لاننا نعتقد انه مهما تصل القصيدة أو العمل الشعرى من التجريد فان هناك من النقاط التى تجعل حضور الشاعر فى قصيدته وحضورنا فى قراءتها ما يؤكد الدينامية بينهما .

واذا نحن نظرنا الى اعمال سارتر الفنية نجدها تسير فى خطه الالتزامى فعلى سبيل المثال فقد كانت اعمال سارتر المسرحية هى التى نبهت العالم الى المسرح الوجودى فى فرنسا على يد سارتر بعد أن تقضى على المسرح القديم مسرح آلهة اليونان والاغريق وأنتهى الصراع بين القوى الغيبية والانسان ، واختنق هذا المسرح تحت ايدى الرومانتيكيين ثم على ايدى الواقعيين والطبيعيين .

ثم جاء سارتر الذى وضع أساس مسرح «الموقف» النابع من فلسفته السابقة ، وسارتر يلجأ الى جعل ابطاله فى موقف فلسفى مكثف فى اطار منهجه الالتزامى حاملة فى طياتها وجهة نظره الاجتماعية .

ففى مسرحية سارتر طريق الحرية Chemin de la Liberté نجد المغزى يتبلور فى ان الطبقية الاجتماعية والنظام الاجتماعى هو الذى يمزق العلاقات الانسانية وأنه لا خلاص من ذلك التمزق «الا اذا تغير النظام السياسى والاجتماعى ، وزالت هذه الفروق التى تجعل من الناس اقوياء وضعفاء وفقراء واغنياء لا سبيل الى ان يلتقوا ولا الى ان ينعموا بالحياة مادامت قائمة،فهم يجدون المساواة اذا ماتوا .. فجان بول سارتر يريد ان يجعل المساواة بين الناس حقيقة واقعة تريدها الجماعة كلها ولا يريدها الافراد متفرقين» (١)

وفى مسرحية الذباب Les Mouches التى كتبها وفرنسا غارقة فى ظلمات الاحتلال النازى يجعل سارتر فى مسرحيته البطل الاغريقى أوريست Oreste يكتشف حريته ويعرف عن طريق هذه الحرية

---

(١) د. طه حسين الوان ص ٣٤٣

المسئولية تجاه الحيـاة فى مظـاهرها المختلفة لذاته كذلك يعرف ويدرك مسئوليته تجاه الاخرين الذين قد يتخذون من اختياره مثالا لاختيارهم .

فكانت «الذباب» دعوة وطنية ضد الالمان وضد حكومة فيشى وقد مثلت هذه المسرحية فى ٣ من يونيو ١٩٤٣ ابان الاحتلال النـازى وسـارتر وان كان قد اعتمد على اختيار شخصيات رمزية الا ان كل شىء كان مفهوما للفرنسيين فاوريست بطل المسرحية يدعو الفرنسيين الى القضـاء على وخـزات الضمير والانضمام الى المقاومة ضد الالمان .

وقد اكتشف اوريست الحرية التى رآها بدون ارتباط أو اختيار مجرد سراب خادع واوريست قد نفى من ذاته العامل الاخلاقى الذى هو التقدم والمرموز له بالذباب فى المسرحية وذلك حين قتل امه كليمتسترا وزوجهـا ايجست فى فعل حر وارادة حرية واختيار حر كذلك .

فالمسرحية «كانت تحمل دلالة سياسية لم يخطئهـا الشعب الفرنسى الخاضع للاحتلال النـازى .. لقد كانت فرنسا ــ حكومة فيشى ــ هى آرجوس وكان ايجست هو رمز الاحتلال النازى ، وكانت كليمنسترا هى حكومة فيشى نفسها وكان دين الندم فى آرجوس هو الندم الذى استثاره فى الفرنسيين حكام فيشى عقـابا للفرنسيين وتكفيرا عما بذلوه من طيش فى فترة ما بين الحربين بل ان سياسة فيشى التى تحظى بتأييد جـانب من الكنيسـة الكاثوليكية قد وجدت رمزا لهذا التعاون فى الحرص الذى أبداه جوبيتر على ايجست» (١)

كذلك نجده فى مسرحيته موتى بلا قبور Morts Sans S'epuiture تتناول ايضـا حركة المقاومة الفرنسـية ضـد الاحتلال النازى وتغوص فى بنية الذات الانسـانية ومماناتها للتعـذيب وموقفها بين الاستسلام أو الصـمود .

---

(١) أمير اسكندر ــ سارتر مفكرا وانسانا بالاشتراك ص ٢٥٤ .

امـا مسرحيـــة الايـدى القـــذرة Les Mains Sales فذات معنى سياسى ينبلور فى أن العـلاقات السـياسية والانغماس فى العمل السياسى يستلزم بالضرورة اتســاخ الايدى فى ذلك الصراع بين الوسـائل والغايات حينما نجد هوجو فى حرصه على نظافة يديه فنراه فى نقاشـــه مع هودرر حول الخطـأ السياسى الذى يرتكبه فى محـاولة التحالف مع البرجـوازية فيرد عليه هودرر بأن العمل السـياسى يستلزم وضع اليد فى الايدى القذرة كضرورة مرحلية وان هوجو فى نقائه المزعوم لا يفعل شيئا ولذلك فهو يطالبه ـ ساخرا ـ ان يضع يديه فى خاصرتيه وان يلبس قفازات الاطفال .

وقد إستغل الغرب هذه المسرحية واعتبروها فرصة ذهبية للنيل من الشيوعين وترجمت باسم «القفاز الاحمر» فى الولايات المتحـــدة واللون له مغزاه السـياسى الواضح ، وبالرغم من ان ســارتر ينفى أية محاولة لمهاجمة الفكر الشيوعى الا انها بلا شك تحمل طـابع التحامل السـياسى خاصة وانها كتبت ـ كما يذكر امير اسكندر ـ فى عام ١٩٤٨ وقت خصامه مع الحزب الشيوعى وفى فترة محاولته تاليف حزب يسارى خاص .

اما ســجناء الطـــونا Les. Séquestrès, D'alatone فقـــد قدمها مسرح «الرينيسانس» فى ٢٣ سبتمبر ١٩٥٩ والموضـــوع الاســاسى للمسرحية يتناول قضية «التعذيب فى الجـزائر» بالرغم من أن احداثها تجرى فوق ارض المانيا الغربية رمزا للمعتقد بأن «الخاسر يكسب كل شىء» والامر بالطبع ينطبق على المـانيا التى خسرت الحرب ولكنها اصبحت من اقوى الدول اقتصاديا وهو يجعل من بطل المسرحية فرانتزفون جير لاش الذى اغلق الباب على ذاته منعزلا عما حوله متجنبا الشعور بذنبه رمزا للضباط الفرنسيين الممارسين التعذيب فى أرض الجزائر «ولســوف يجد الضباط الفرنســيون ـ الذين يضحون بشرفهم العسـكرى من اجل النصر بتنظيم عمليات التعذيب فى الجزائر ـ انفسهم فى موقف مســاوى وعابثتماما كما حدث لفرانتز فون جيرلاش . اليست قضية «الخاسريكسب كل شىء» صادقة هنا ؟ واليس من الافضل ان تتخلى فرنسـا عن الجزائر ـ أو أن تخسر الجزائر ـ وتربح أوضــاعا جـديدة بعد ذلك كما حدث لالمانيا

التى خسرت الحرب» (١)

يقول سارتر معلقا على هذه المسرحية : «لم اكن لاكتب «الطونا» لو كانت مجرد مسالة صراع بين الجناح الايسر والجناح الايمن . ان «الطونا» بالنسبة لى مرتبطة بكل التطور الذى مرت به أوربا منذ عام ١٩٤٥ ، وهى مرتبطة بمعتقلات السوفيت ارتباطها بالحرب فى الجزائر» (٢)

وفى حديث مع سارتر عن علاقة المسرح بالسياسة يقول : «لا اعتقد ان المسرح يمكن ان ينبع من الاحداث السياسية مباشرة .. ولا اعتقد ان التزام الكاتب المسرحى يتمثل فى مجرد تناوله لافكار سياسية ، ذلك لان من الممكن انجاز ذلك فى الاجتماعات العامة وعلى صفحات الجرائد ... ان العمل الفنى حتى ولو لم يكن سياسيا يجب ان ينبع من فهم الفنان لعصره ، يجب أن يكون هذا العمل الفنى منسجما مع العصر» (٣)

اى ان سارتر يرى الاهتمام بالتكثيف الفني على ان تكون الفكرة نابعة من الخصائص الفنية فى إطار المضمون الذى لا يعلن عن نفسه وانما هو يلوح من خلال المشاركة من الاخرين فيما وراء الاحداث المعروضة فهو يخالف واقعية الاشتراكية التى ترمى الى «النزوع» وتتعمد القصدية .

وسارتر يختلف أيضا عن كثير من كتاب الواقعية الاشتراكية من ناحية رسم الشخصية التى تحمل افكار الكاتب انهم فى سبيل تجسيم العقيدة المذهبية التى يعتنقونها فى واقع الحياة والفن غالبا ما يقومون بعملية تجويف الشخصية المسرحية والتصصية ليملؤوها فى الوقت نفسه بافكارهم العقائدية الخاصة ■

---

(١) امير اسكندر — سارتر مفكرا وانسانا «بالاشتراك» ص ٢٧٨ .

(٢) من مقال عنوانه «حديث مع جان بول سارتر» ترجمة محمد عبد الله الفتى مجلة الكاتب — سبتمبر ١٩٦١ ص ١٠٤

(٣) السابق .

الفصل الخامس

فلسفة الالتزام
فى النقد العربى

- تحديد مسارات النقد العربى
- دوافعها وأسبابها وموضوعيتها وذاتيتها
- دراسة لمنهج الرافضين لفكرة الالتزام وفلسفتهم ومناقشتها
- دراسة لمنهج الداعين للالتزام ، واختلاف دوافعهم السياسية والفكرية .
- تأثير الثقافات المختلفة على مناهج النقد الالتزامى واللاالتزامى
- النقد اليسارى وتأثيره بالفكر الماركسى
- النقد المتأثر بمقاييس الغرب الجمالية
- دراسة نقدية المسارات المختلفة

«الاثر النقـــــدى لفلسفة الالتزام»

اذا رجعنا الى النقد الادبى القديم نتلمس خطوط هذه الفكرة النقدية ، والتى تتصل بتطبيق معيار التزامى فى الفن — نجد ان النظرة العامة لم تكن تتوقف لتحاسب الشاعر عن غايات محددة نفسية كانت أو اخلاقية ، وانما كانت وجهة النظر العـــامة هى البحث عن المتعـــة الخالصـــــة أى نظرة فنية محضة .

ولعل معظم ماعنـــدنا من الاثار الفنيـــة فى الادب العربى يخلو من اتجاه يؤكد ربط الفنان بمجتمعه عن طريق المشاركة فى مشكلاته الاجتماعية والمطالبة بالانحياز الى جانب منها .

وكان الشعر قائما ، وكان النثر كذلك ولكن الافكار الخاصـــة والنقد المواكب أو الموجه لها نحو غرضية تتجاوز الفنية . كانت كلها كأنها فى قمقم حبست داخله .

صحيح قد حدثت بعض الحركات مثل حركة الشيعة وحركة الخوارج وحركة الشعوبية ونستطيع ان نضع الجاحظ ، وبشارا ، وعبد الله بن قيس الرقيات ، وقليلا غيرهم ، ولكن هـــذه أمور هامشية ولم تضع علامة على الطـــــريق .

ونستطيع القول بأن ظهور الاسلام ادى الى التزام بعض الشعراء مثل الاعشى التميمى ومعبد الخزاء . وعلى رأسهم حســـــــان بن ثابت ، وكذلك شعراء المغازى والفتوح وانضم الى المشركين امية بن ابى الصلت وعبد الله بن الزبعرى وسواهم .

فما ان جـــاء العصر الاموى حتى تقلصت وانتهت تلك المبادىء التى كانت تستغل القصـــيدة للدعوة للفكرة الدينية ، والتمسك بعظـــاته ، وترك الامويون الحبل على غاربه كما يقـــــال ومعنى ذلك ان المؤثر الدينى ســواء فى الجاهلية أو الاسلام لم يستجب له الشعراء ، وكان فترة ظهور الاسلام كانت فترة عارضـــة فى حياة هذا الشعر مالبث ان تحول بعدهـــا الى مجراه الاول واتجـــاهه القـــديم فترك الدين وترك الاخـــلاق ترك لهما ميدانهما ووقف بعيدا لا يكاد يتأثر بهما ... ولم يكن النقاد منعزلين عن

الشعراء موقفوا بجانبهم فى موقفهم ولم يتخذوا من الدين او الاخلاق اساسة يرفعون به شاعرا ويخفضون آخرغ واستبعدوا الخيرية من ميدان الحكم النقدى وربما راوا منزع الشر اقرب الى طبيعة الشعر او انه على الاقل مما يحسن به فن الشعر ،ويفهم من هذا ان الاسلام لم يكن له أى تاثير ايجابى على الادب والنقد» (١)

انضم الفرزدق الى العلويين ، وانضم جرير الى الامويين وكذلك الاخطل الذى هو من قبيلة الفرزدق اصلا ، نستطيع القول بان الشعر فى كثير منه لم يفقد ارتباطه بظروف العصر السائدة الى حد ما .

ولعل النقد الذى اندفع فى طريق النظرة الفنية موليا اياها جلّ اهتمامه له اثر فى ذلك .

فنحن — مثلا — اذا القينا نظرة على ابن خلدون فى مقدمته نجده يصرح بان الادب علم لا موضوع له بمعنى ان الادب موضوعه هو كل الموضوعات .

ونجد «قدامة» يؤكد ان شاعرية الشاعر تتضح وتتأكد بمقدار قدرته على سبل الكلام وعلى حسن اختياره للالفاظ ولا يقدح فى شاعرية الشاعر ولا ينقص من قيمة شعره سوء معناه ويستشهد بقول امرىء القيس :

فمثلك حبلى ...

ثم يقول : «ويذكر ان هذا معنى فاحش وليس فحاشة المعنى فى نفسه مما يزيل حلاوة الشعر فيه كما لا يعيب جودة النجارة فى الخشب مثلا رداءته فى ذاته» (٢)

بل اننا نجد قدامة كذلك يذهب الى ابعد من هذا فيقول : «فلنرجع الى مابدانا بذكره من الغلو والاقتصاد على الحد الاوسط فأقول : ان الغلو عندى هو اجود المذهبين وهو ما ذهب اليه اهل الفهم بالشعر والشعراء

---

(١) د. عز الدين اسماعيل — الاسس الجمالية فى النقد الادبى دار الفكر العربى سنة ١٩٥٥ ص ١٨٥ .

قديما ، وقد بلغنى عن بعضهم انه قال : «احسن الشعر اكذبه وكذا نر: فلاسفة اليونانيين فى الشعر على مذهب لغتهم» (١)

أما الجرجانى فى وساطته فيجعل مذهبه النقدى فى حدود الجزئيات داخل اطار القصيدة فيقول : «ودونك هذه الدواوين الجاهلية والاسلامي فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو اكثر لمعائب القدح فيه أما فى لفظه ونظمه أو ترتيبه ، وتقسيمه ، أو معناه ، أو اعرابه ؟ ولو! أن أهل الجاهلية جدوا بالتقدم ، واعتقد الناس فيهم انهم أهل التقدر والاعلام والحجة لوجدت كثيرا من اشعارهم معيبة مسترذلة» (٢)

ولعل أول لمسة نقدية تحكم على الشعر لما فيه من فكرة تعليمية او نفعية كما يمكن ان نسميها نجدها فيما يرويه ابن قتيبة «كان عمرو بن العلا يستجيد للمثقب العبدى قصيدته التى منها :

فاما ان تكون اخى بحق
فاعرف منك غثى من سمينى
والا فاطرحنى واتخذنى
عدوا اتقيك وتتقينى

ويقول : لو كان الشعر مثلها لوجب على الناس ان يتعلموه» (٣)

ولعله من المفيد أن نذكر هنا أن المجتمع العربى لم يقف يحاسب الشاعر على الجديد الذى اضافه الى مجموعة الخبرات النفسية السابقة وعن اهمية هذا الذى اضافه بالنسبة لحياة الجماعة الروحية ومدى ما فيا من عمق ، ولم يسأله عن اية غاية نفعية أو اخلاقية او غير اخلاقية ولكنه كان يكتفى دائما بالمتعة الخالصة ، فلم ينظر المجتمع العربى حين

---

(١) السابق ص ٥٥

(٢) الجرجانى — الوساطة — تحقيق محمد أبوالفضل وعلى البيجاوى ط ٣ سنة ١٩٥١ ص ٤٠ .

(٣) الشعر والشعراء ص ٢٣٣ و ص ٢٣٤ .

نظر فى الشعر اى نظرة تطورية ولكنه كان ينظر فى الاغلب الاعم نظرة فنية صرفة كانت نظرته مرتبطه بالاعتبارات والتقاليد الفنية الشكلية فهذه الاعتبارات والتقاليد هى التى اقرتها فى الادب العربى ومن ثم كانت اساسا من اسس النقد العـــربى» (١)

بينما يبالغ ســــلامة موسى اذ يقرر ان الادب العربى القديم لم يكن يحفل بمشـــكلات المصر وانه ادب «كان يؤلفه الكتاب والشعراء لاجل الخلفاء والامراء والفقهاء ، لان جميع هؤلاء كانوا «الدولة» ولم يكن للشعب وجود فى اذهان الكتاب ... وكان ادب الخلفاء والامراء نوادر وقصصــا واشعارا تسلى وتذهب السأم اى سأم البطالة : بطالة المترفين» (٢)

ثم نجد ارهاصــــات الفكرة الالتزامية على صفحات مجلة العروة الوثقى . نجد فيها «اننا لو نادينا الغافلين ان انتبهوا والنائمين ان استيقظوا واللاهين بحظوظهم او امانيهم وأوهامهم ان التفتوا ، ولو انذرنا اهل مصر بان الانجليز لو ثبتت اقدامهم فى ديارهم لحاسبوا الناس على هواجس انفسهم وخطرات قلوبهم ... لقال النـــاس اننــا نبـــالغ فى الانذار ونغــرق فى التحـــــذير» (٣)

ونجد رشيد رضــا يدعو الشعراء الى النزول على «حـــالة العصر» فى المجلد الاول من المنار ص ١٩٥ .

بل اننــا نجــد كذلك الافغــانى ينصح المويلحى بأن يجعل فنه وادبه فى خدمة مصر حتى تكون كلمة الحق هى العليا .

---

(١) د. عز الدين اسماعيل — الاسس الجمالية فى النقد العربى — دار الفكر العربى .

(٢) الادب للشعب — مكتبة الانجلو ص ٦

(٣) مجلة العروة الوثقى — العدد الخامس والنص منقول من مجلة الفكر المعاصر مايو ١٩٦٧ ص ١٤ .

ونجـــد «الكواكبى» كذلك فى كتابيــه «أم القرى» «وطبـــائع الاســـتبداد» .

والمويلحى يقوم بعملية نقد واسعة لعيوب البرجوازية فى مصر نقد يستلزم الاصـــلاح .

ثم نجد البارودى يشق طريق الشعر من جديد فينبثق من وجـدان الاحساس الصادق بعصره ومشكلاته السياسية .

وجاء الشعراء بعد البارودى وقد فاجأتهم الاحـداث ونكبت بلادهم بالاحتلال فانعكس ذلك فى شعرهم .

ولقد كانت هنـــاك ارهاصات تدعو الى الفكاك من اغـــلال القيـود المتوارثة فى المضامين والمفاهيم .

ولقد كان لدفعـات النقد المتفهم للمســئولية اثرهـا فى تعديل الخط التقليدى الذى توارثه الشعراء من ســابقيهم كما يقول العقاد : «وحسب الادب المصرى الحديث من روح الاستقلال فى شعرائه أنهم رفعوه من مراغة الامتهان التى عفرت جبينه زمنا . فلن تجـد اليوم شـــاعرا حديثا يهنى المولود ، وما نفض يديه من تراب الميت ، ولن تراه يطرى من هو أول ذاميه فى خلوته ويقنع فى هجــو من يكبره فى سريرته ، ولا واقفا على المرافى يودع الذاهب ويستقبل الايب ، ولا متعرضـــا للعطـــاء يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضاعته وما بالقليل من هـــذه الروح الشماء فى الادب ان نجهز على آداب المواربة والتزلف بيننا أو نردها الى وراء الاســتار بعـد اذ كانت تنشـد فى الاشعار وينادى بها فى صحوة النهار» (١)

ونستطيع القول بأن فكرة الالتزام كمذهب فلسفى فى النقد العــربى المعاصر قد نشـــأت نتيجة للاحتكاك الثقافى ونتيجة لاثره على المفــكرين والنقـــاد .

وحين كانت الثقافة الغالبة والتى تقيم ســلطانها على العقول هى ثقافة أوربا الغربية والثقافة الامريكية فى بعض الاحيان ، حين كانت هـــذه

---

(١) عباس العقاد ــ مقدمة الجـــزء الاول من ديوان المـــازنى وانظر مطالعات فى الكتب والحياة ص ٢٧٩

الثقافات فى جوهرها العام تتبع الإيدلوجيات الفكرية فى تلك المجتمعات وجدنا انعكاس هذه الثقافات فى الدعوة الى استقلال الفن وذاتية الفنان .

ولعلنا سنلحظ فى الصفحات القادمة أن غالبية الذين يرفضون الالتزام هم ممن تأثروا بتلك الثقافة الانفة .

وبعد انتهاء الحرب الثانية رحنا نمد ابصارنا تجاه أوربا الشرقية خاصة بعد قيام الثورة فى مصر سنة ١٩٥٢ طالعتنا ثقافة المجتمع الاشتراكى وهى ثقافة تنبع من الفكر الماركسى عموما وهى تدفع وتدعو الى ضرورة التزام الفنان بخدمة المجتمع وكان لهذه الثقافة اثرها فى الدعوة التى نراها عند فريق من نقادنا والتى يغالى فيها البعض بتأثير الفكر اليسارى كما سيتضح فيما بعد .

ويدفع النقاد الى الالتزام عن طريق تقييم الادب من ناحية اتجاهه نحو الواقعية . ويباركون للادب هذا المسار .

فيقول الدكتور عبد القادر القط : «يتجه الادب المصرى فى هذه الايام اتجاها قويا نحو الواقعية نتيجة لما طرا على المجتمع من تطور كبير بعد الحربين العالميتين ... وقد أكد هذا الاتجاه اطلاع الادباء بصورة لم تعهد من قبل على الآداب الاوربية التى تعبر عن مجتمعات تطورت فيها تلك المشكلات التى نواجهها فى مجتمعنا تطورا كبيرا فاتضحت معالمها وقوى وعى الناس بها .. ولا شك ان اتجاه الأدب المصرى الى الواقعية اتجاه سليم يؤكد ما بين الفن والمجتمع من تفاعل» (١)

وسار النقد الادبى يدفع الى اعلاء مبدأ الالتزام على اختلاف فى الدوافع والنوازع ومع اختلاف أو اتفاق مع المفهوم الماركسى أو الوجودى .

فقد يكون الالتزام مجرد اختيار ارادى للانضمام الى فكرة الاشتراكية كما يقول شوقى خميس فى تعليقه على شعر البياتى فى قوله «نعنى بالتزام شاعرنا اختياره الارادى لموقف محدد من الحياة والفكر وانضمامه الى

---

(١) فى الادب المصرى المعاصر مكتبة مصر ص ١١٨

جانب المدافعين عن الاشتراكية وحرية الانسان والتقدم .. ثم يقول ... واذا كانت قضيته التزام الانسان والفنان قد طرحت على نحو موضوعي في قصيدتي «عذاب الحلاج» و «محنة ابي العلاء» وكشف الشاعر لنا عن ابعاد الموقف الالتزامي ، متخذا من حياة كل من الشخصيتين دعاء يصب فيه رؤيته الخاصة محملة بشعور تاريخي حي ؛ فان قضية .. الالتزام تطرح تجربة الشاعر نفسه في قصيدته الطويلة الاخرى بعنوان «سفر الفقر والثورة» (١)

بل اننا نجد البياتي نفسه يعلل سبب اختياره لشعراء معينين بسبب موقفهم الالتزامي قائلا «لقد استوقفتني اشعار هؤلاء ... انها تحتوي على نوع من الالتزام الواعي الحي النابع من داخل نفوسهم ، ووجدت في اشعارهم كل خصائص بلادهم وقسماتها التي تصل بهم الى التصور الانساني الكامل ... وكان اختياري لهم في الوقت نفسه بمثابة دفاع عن قضية الالتزام في الشعر العربي بطريقة غير مباشرة عن طريق تجسيد كيف يمكن ان يكون الشاعر ملتزما وعظيما في الوقت نفسه والتأكيد على اهمية هذه التجربة وجماليتها .

وعندما غمر النور الواقع الانساني امام عيني مع بداية الخمسينات كانت الصورة التي ارتسمت امامي صورة واقع محطم يخيم فيه اليأس على كل شيء . وهكذا كانت اشعاري الاولى محاولة لتصوير هذا الدمار ... وعندما تجاوزت مرحلة التصوير لم يكن ذلك مرتبطا بالعثور على مبرر اجتماعي للتمرد .

بل كان مرتبطا بالقضية الميتافيزيقية ؛ حتى لقد كان المفهوم الميتافيزيقي لرفض الواقع والتمرد عليه — دون الثورة — هو بداية الالتزام ؛ كان البحث عن الشكل الشعري الذي لم اجده في شعرنا القديم وكان التمرد الميتافيزيقي على الواقع جملة ... كان هذا البحث هو ما أدى

---

(١) مجلة الاداب فبراير ١٩٦٦ ص ٢٧

الى اكتشاف الواقع المزرى الذى تعيشه الجماهير والى اكتشاف بؤسها المفـــزع .

وهنا كان لابد من ضمور الباعث الميتافيزيقى فى نفس الوقت ونمو الدافع الاجتماعى والسياسى ... كنت اشعر فى ذلك الوقت باننى اكتب مدافعا عن الحرية والعدالة للجماهير البائسة لا لنفسى .

كنت افهم الالتزام : على أن الفنـــان مطـــالب من أعماق اعماقه أن يحترق مع الاخرين عندما يراهم يحترقون .

أما الوقوف على الضفة الاخرى والاستغراق فى الصلاة . الكهنوتية فليس هذا من صفات الفنان الحقيقى فى اى عصر من العصور» (١)

فالالتزام : التزام انســـانى نابع من الاحســـاس الذاتى بالمشـــاركة الجمـــاعية أى انه قريب من الالتزام الوجـــودى الذى هو اقرب المفـــاهيم الفلسفية لطبيعة الفن وطبيعة الفنان .

وكانت عجلة النقد الدائرة فى دورانها فى اطـــارات الالتزام تضع فى مفهومها هذا المعنى الانسانى للالتزام .

ومن هنـــا تتضح الفكرة الاســـــاسية لهذا المنطلق النقدى وهو بلورة مفهوم الالتزام داخل اطار انســـانى تيـــاره المتدفق يصب فى حقل النزعة الانسانية وان تكون قضية الفن هى قضية الانسان بمعناه العام اى قضية انســـــانية .

وعلى ذلك يكون الالتزام التزاما نابعا من الذات بدون فرض أو بدون املاء أو احكام بل يقوم على بداهة أن الكاتب «جنـــدى ســـــلاحه الكلمة» والجندى لا يقذف بسلاحه كيفما اتفق بل يســـدده نحو أهداف مقصودة ، وهو مخطىء أو مصيب بالقياس الى تلك الاهداف : كم بعد عنها برميته وكم اقترب ، واهداف الكاتب قيم انسانية يسير بنفسه وبالناس نحوها : الحق والخير والجمال والحرية ..

ولو كان الناس يعيشـــون من أرضهم فى فردوس طوباوى لمـــا بقى

---

(١) مجلة الاداب مارس ١٩٦٦

للكاتب من مهمة يؤديها الا ان يكون متعة مضافة الى سائر ما فى الفردوس من أسباب المتاع ولكنهم يعيشون ... فى أرض دنيا مليئة بالشره والشر ... وموهبة للكاتب هى ادراك ما خفى من هذه العوامل فضـــلا عما ظهر وواجبه الذى تلقيه عليه الموهبة هى أن يكشف للناس ما انكشف له فيظهر لهم ما خفى ويحلل ويشرح ما غمس وتعقد .

والحق أن الكاتب العربى والشاعر العربى فى الاعوام الاخيرة قـد اشتد به الوعى لما ينبغى ان يلتزمه من قضـايا التحرر ، فتضافرت قصيدة الشعر مع المسرحية والقصـة ، والمقـالة ... مما يؤكد ان الطريق الذى بدأنا السير فيه ـ طريق التزام الكتاب بقضايا التحرر والحرية ـ لابد من السير فيه الى نهايته» (١)

ومن هنا نجد ان الدعوة الى الالتزام وجـدت لها صـدى عميقا فى دائرة النقد والادب ـ وقد بارك النقد الخطوات التى بداها الفن فى مختلف انماطه على هذا الطريق ، ودعت الى التوجـه لقلب المجتمع ، وان يـكون الفكر ملتصقا بكيانه ، وكانت الاتجاهات العالمية فى الادب العالمى تدعو الى الاقتناع بفلسفة الالتزام وتؤمن بها .

المســارات النقدية ودعوة الالتزام

نستطيع ان نلحظ فى مسارات الالتزام النقدية وجود تيارات متباينة فى الدعوة اليها ونستطيع ان نلحظ : المسـار اليسـارى ونقصد به النقد المتـأثر بالفلسفة التى تدين بالواقعيـة الاشتراكية ، ونستطيع أن نلمس كذلك : المسار المتأثر بدافع التقليل من قيمة الادب العربى فى تاريخه الطويل تحت ستار دعوى الالتزام واخيـرا نستطيع ان نضع ما يمـكن ان نسميه بالمسار المعتدل الذى يؤمن بالالتزام بدون دوافع خارجـة من ذات الناقد واخلاصه للفكرة .

---

(١) د. زكى نجيب محمود ـ مجلة الفكر المعاصر مايو ١٩٧٠ .

نستطيع ان نعد «محمد مفيد الشوباشى» الذى اتضح اتجاهه النقدى فى مقالاته التى كان ينشرهـا «الاديب المصرى» «والثقافة» وفى كتابه المترجم «الادب والفن فى ضوء الواقعية»

وكذلك فى كتابه «الادب ومذاهبه» الذى نشر عام ١٩٧٠ فهو فيه يصب اللعنات على الجماليين والمثاليين واصحاب نظرية الفن للفن والطبيعيين ويلقى لعناته على الجميع ولكنه يبارك ويمنح البركات المخلصة للواقعيين الاشتراكيين ويراهم المسرج المنيرة فى ليل البشرية»

وقد دعا الشوباشى الى الالتزام فى الادب وتحدث عن مهمة الاديب والناقد نحو المجتمع وقد دعا الادباء والنقاد الى السير فى خط لا يحيدون عنه وهو الخط الملتزم بمشكلات العصر وبقضايا المجتمع .

وان كنا نلاحظ كذلك انه يحذر من النظرة الواحدة التى لا ترى الا المسار الضيق الذى يشبه كما يمثل بالقطار على خط واحد وقضبان حديدية لا يزول عنها ولا يميل ، مع الحرص على المشاركة فى طريق الفن فيقول :

«فالادب الملتزم وليد العطف والرحمة والغضب للحق ومناجزة الظلم والمشاركة العاطفية فى حين ان ادب البرج العاجى وليد الانطواء على النفس والاستغراق فى الانانية وتضوب خوالج النخوة والمروءة»

اننا لم نكف قط عن مطالبة ادبائنا بتحويل ادبنا الحالم الى قوة فعالة تتأثر بحياة الشعب المصرى فتؤثر فيه وتعينه على رفع مستواه الفكرى والادبى والمادى .

واذا كانت هذه الدعوة لم تلق فيما مضى ما هى قمينة به من رعاية وعناية فان الظرف الحاضر هيأ الاسماع للانصات اليها ، وهيأ النفوس لاخذها مأخذ الجد» (١)

---

(١) مجلة الثقافة العدد ٦٧١ من مقال عنوانه «والان ما هى رسالة الادب» .

واذا كان الكاتب قد حـدد مهمة الادب بأنها تفجير لطـاقات الامه وتاثير على حياة الشعب فانه يحدد مهمة الناقد كذلك بقوله : «ومهمـة الناقد أن يبين لنـا ما هية الادب الذى ينقـده «وهل هو من النوع العتيق البالى ، أم هو ملائم لعصره ؟ وهل هو مناصر للرجعية أم معين على سرعة التقدم الحضـارى ؟ وهل هو بصير بالاتجاه الجـديد الذى لم يتضح بعد ومعبر عنه أم هو واقف عند معتقدات عصره المؤذنون بالزوال؟» (١)

وتبدو يسـارية الكاتب فى دعوته من المقـارنة بين مذهب الفن للفن وبين الجـدلية الواقعيـة فيقول : «ويقابل هـذا المذهب الذاتى مذهب (الجدلية الواقعيـة) الذى يؤكد صلة الفرد بمجتمعـه وبالواقع المحيط به وصلة افكاره واحاسيسه بذلك المجتمع ، والواقع ان الفرد وليد مجتمعه وعصره وكذلك افكاره واحاسيسه تتولد منها ، وهذه الافكار والاحاسيس تتضـاءل وتفقد كل مضمون ذى قيمة بمقدار انعزال صاحبها عن مجتمعه فى حين انها تقوى وتعمق وتزداد قيمة بمقدار اشتداد صلته بمجتمعه وتاثره باتجاهاته الفكرية والعاطفية ومشاركته ووجوب تسديد خطاه»

ويترتب على ذلك ان الـكاتب الذى يدين بالمذهب الذاتى يسـتقى افكاره من ذهنه ويتوسل الى ذلك بالتأمل المجـرد ، ومن ثم تجىء افكاره انعكاسا باهتمامه لـما اختزنه ذهنه من افكار حصلها عن طريق القراءة أو السماع أو عن طريق تجارب قديمة انطمست معالمها .

أما الكاتب الذى لا يدين بالمذهب الجمالى فينفعل بالواقع المحيط به ويستقى منه افكاره واحاسيسه وينسقها بحسب ما يتطلبه الفن ويفرع منها ما يفرع بحسب ما يستطيعه الابتكار» (٢)

بل ان الكاتب يسير خطوات اخرى فى سبيل التبشير بأدب الواقعية الاشتراكية واعتماده كأدب ملتزم يؤكد انه هو الطريق الاوحد نحو مجتمع بعيد عن عناصر الاختلال كما يرى .

---

(١) مجلة الثقافة العدد ٦٥٠٤ من مقال عنوانه «النقد الادبى»
(٢) الادب الثورى عبر التاريخ ص ٤٦

بلّ انه يدعو كتابنا الى ان يسيروا على هذا المنطلق ويخرجوا من اذهانهم اية تعاليم غربية أو افكار غربية فيقول : «ان الادب السوفيتى الواقعى يصور العاملين الشرفاء .. بينما يصور الادب الذاتى المنعزلين المهتمين بشواغلهم الخاصة ... ولعل كتابنا يعون ما تقدم ، ويطهرون نفوسهم واذهانهم مما شابها من تعاليم نقاد الغرب وكتابه ، ويخلقون أدبا ينبع من النواحى الشريفة من حياتنا ، ويعبر عن معتقداتنا ويعالج مشكلاتنا فنحن أحوج ما يكون الى اعمال أدبية تصور لنا الناحية الصاعدة من واقعنا تصويرا صادقا يدعم الامل والثقة» (١)

بل ان «الشوباشى» يريد اقناعنا بان الكاتب الذى يدين بالواقعية الاشتراكية فى المجتمع الاشتراكى يملك حرية فنية أكثر من مثيله فى المجتمع الراسمالى فيقول : « ان الاديب المشايع للنظام الراسمالى الاستغلالى يخضع لقوى الشر ويسخر قلمه لخدمتها على عكس الاديب الاشتراكية الذى يحظى بشرف خدمة القوى الخيرة التى تناضل فى سبيل الحق والخير .

ان اخلاص الكاتب الاشتراكى لعقيدته يجعل مثلها الفكرية هى مثله ، ولا يصبح ثمة فارق بين مقاصد عقيدته ومقاصده الذاتية والافكار لا تصبح قوة مبدعة للعمل الفنى الا على قدر تغلغلها الى صميم كيان الكاتب وامتزاجها بحاجات قلبه وعقله» (٢)

وهو لذلك يرفض مجرد التصوير للواقع الموضوعى بدون اشارة الى الصراع «الجدلى» — ولعله يغمز نجيب محفوظ فى تصويره للمجتمعات الشعبية دون دعوة تفاؤلية كما تطلب الواقعية الاشتراكية — وذلك حين يقول : ان كل موجود بل كل جزء أو جزىء من كل موجود يشتمل على نقيضين يحاول جديدهما التغلب على قديمها واجلاءه من الميدان . وما دام هذا الصراع موجودا فى كل ركن بين الجديد والقديم .. بين النماء والفناء .. فالتصوير الصادق للواقع لابد ان يسجل هذا الصراع تسجيلا يعين

---

(١) الادب الثورى عبر التاريخ — كتاب الهلال ص ٤٦

(٢) الادب الثورى عبر التاريخ — كتاب الهلال ص ٢٥

النقيض الجديد على الغلبة والانتصار بعكس الاعمال الادبية التى يبتدعها كتابنا فى هذه الايام ويكتفون منها بتصوير الجماعة المتخلفة من شعبنا المحتفظة بزيها القديم وعاداتها العتيقة ومعتقداتها الخرافية .. هذه البقية الباقية من اجيال فى سبيلها الى الانقراض فهذه الاعمال شكلية لانها تقف عند سطح الواقع وتغفل عن تسجيل الصراع بين المتناقضات وتقدم لنا الجماعة المتخلفة من شعبنا على انها هى الشعب المصرى الحقيقى فتفتقد بذلك الحركة والحيوية وتصبح اشبه بلوحات المتاحف ودور الاثار وتعجز عن ملاحقة التطور» (١)

بل انه يحذر دعاة الواقعية الاشتراكية من اية محاولة يشتم منها اعجابهم أو رضاهم بالمذاهب المثالية أو الاهتمام بالشكل ، فنجده يحذر الدكتور «لويس عوض» قائلا : «ولدعاة الواقعية مزالق لا يأمن معتنقوها الوقوع فيها اذا لم يلزموا الحيطة ومن امثال ذلك قول الدكتور لويس عوض : انه يستسيغ العمل الجديد السبك ولو كان وجودى النزعة أو سريالى الاتجاه ويعنى ذلك اهتمامه بالشكل دون المضمون ، واذا لاحظنا ان المذاهب المثالية تستمد شرعية وجودها من هذه الدعوة بالذات ادركنا فى أى جانب يقف من يدعو اليها» (٢)

كذلك من الداعين الى الالتزام على طريقة الواقعية الاشتراكية «عبد الرحمن الخميسى» الذى يفسر حرية الفنان تفسيرا يتفق مع مايدعو اليه من مذهبية وبما يوافق هواه فيرى أن «الحرية بمعناها الحقيقى هى فى انسجام مشاعر الفنان مع مشاعر قومه حيث يمس مشاكلهم ويعبر عنها بحيث لا يكون هناك عزلة للفنان هي بمثابة السجن حيث تزدهر الالفة بينه وبين قومه ويورق التعاون ، وعندئذ يستطيع الفنان من خلال تلك الالفة وذلك التعاون ان يحقق حريته» (٣)

بل انه يعود فيدعو صراحة الى «توظيف» الفن بحجة خدمة الوطن

---

(١) محمد مفيد الشوباشى — الادب ومذاهبه ص ١٥٨

(٢) السابق ص ١٥٩ .

(٣) الفن الذى نريده — الدار المصرية للتأليف ١٩٦٦ ص ٤

فيقول : «الآن بلادنا وهي تقطع الخطى الواسعة في طريق البناء وبحاجة الى كل قطرة من ارادة المريكل ذرة من اهتمام الى كل ومضـــة من يقظة للانتهاء من تشييد البناء الشامخ ، بناء حيـاتنا الجديدة ومن أجل هـذا ؛ ينبغي ان نقوم بتوظيف الفن في خدمة حياتنا والتقدم بمجتمعنا من هنا : أصبح واجبنا ان ننبذ دعوانا الفن للفن ونطرحهـا خلف ظهـورنا ونمضي بمشعل الفن لاضاءة الطريق امام الانسان» (١)

ويقترب خطوات نحو الفكر الماركسي في الادب فيقول : «نحن هنا في الشرق العربي لا نحتاج الى الادب الزخرفي الذي لا يستهدف غير التشويق والامتاع ولكننا اشد ما نكون حاجة الى الادب الذي يكشف لنـا عن العيوب المتخلفة في بعض النفوس من الماضي البغيض ويصـور مدى فساد تلك العيوب وعرقلتها لنهضتنا الحـديثة التي تتطلب القضـاء على رواسب الاستبداد والاستعمار كما تتطلب تأييد المعتقدات الانسانية الجديدة التي تتوقف سرعة تقدمنا على سرعة تأصلها في النفوس . نحن نريد أدبا وقلما يكشفان قبح الوصولية الاثرة وقصر الجهود على اصطياد المال» (٢)

ومن الذين يدعون الى الالتزام متأثرين كذلك بنزعة يســارية نستطيع ادخال لويس عوض الذي تتضح يساريته باعترافاته الشخصية في مقدمة ديوانه حيث يقول : «ولو انه» يقصـد نفسه «اراد الان أن يقرض الشعر لما استطاع ، فقد أجهز عليه كارل ماركس ، ولم يعد يرى من الوان الحياة الكثيرة ومن الوان الموت الكثيرة الا لونا واحدا ، وغدت امامه الحشـائش حمراء ، والسماوات حمراء ، والرمال والمياه وأجساد النســاء ، وأحاديث الرجال ، والفكر المجرد كلها غدت أمامه حمراء بلون الدم حتى الاصـوات والروائح والطعوم غدت حوله حمراء كأنما شب في الكون حـريق هائل ، وهو راض بأن يعيش في هذا الحريق فمن رأى السلاسل تمزق اجســاد العبيد لم يفكر الا في الحرية الحمراء» (٣)

---

(١) السابق ص ١٠

(٢) السابق ص ٣٥ .

(٣) مقدمة بلوتولاند مطبعة الكرنك ١٩٤٧ ص ٢٤

كذلك نجده فى مقدماته لمسرحية «شيللى» و «بروميثوس طليقـــا» وفى مقالاته «فى الادب الانجليزى الحـــديث» نجـــد عنده الدعوة الى ربط الادب بالمفهوم الاشتراكى الذى يقوم بايصال الظـــاهرة الادبية بالظاهرة الاجتماعية والسياسية والفكرية .

وربط الادب بالحياة عن طريق المفهوم الاشتراكى كما يدعو اليها فى كتابه «الاشـــتراكية والادب» تاخـــذ طـــريق التحيز لذلك نجــــده فى الكتاب الســـابق يرفض مدارس الفن المختلفة ماعـــدا مدرســـة الالتزام الماركسى يرفضها جميعا باسم الاشتراكية فيقول : «مدرســـة الفن للفن منافية للاشتراكية ، لانها تعزل الفنـــان عن المجتمع والحياة ، ولانها تفصل مادة الفن عن صورته ولانها تقيم نوق المجتمع الانسانى والحيـــاة الانسانية دولة لايعلى عليها هى دولة الجمال المطلق ، والمدرسة التأثرية منافية للاشتراكية لان نقطة البدء فى كل أدب اشتراكى وفن اشتراكى ، وعلم اشـــتراكى ، وثقافة اشتراكية ... بل ودين اشتراكى هى التســـليم «بموضـــــوعية» الانســـانية والتسليم بأن طلب الادب لذاته او الفن لذاته .. قـــد تكون نافعة احيانا ولكنها وليدة صدع فى الحياة» (١)

ولكنه ينقد فى نفس الوقت الواقعيـــة الاشتراكية من ناحية فلسفتها التى تربط بين الفن والوضع الاقتصادى كما سبق وتراه مرتبطا ونتيجة للتطور المادى فيقول : «ولكن النقاد الماركسيين لا يرون فى الفكر الا تطورا من تطور المادة ومجرد امتداد لها يخرج منها اذا ما بلغت المـــادة مرحلة معينة من مراحل التطـــور ويبنون على ذلك ان العلوم والفنـــون والاداب ومختلف الفلسفات هى مجـــرد تعبيرات طبيعيـــة عن التطـــورات المادية والاقتصادية عبر التاريخ وهم بموجب الحتمية الجـــدلية يقيمون هذه العلاقة فى الماضى والحاضر والمستقبل ويقانون صارم لاسبيل الى الفكاك منه ، وهم فى ذلك يناقضون أنفسهم حين يدعون الى الفكر الكفاحى والادب الكفاحى والثقافة الكفاحية

---

(١) الاشتراكية والادب ـــ كتاب الهلال مايو ١٩٦٨ ص ١٦

التى يأملون من ورائها تغيير المجتمع والحياة تغييرا ماديا وتغييرا فكرية على حد سواء ولو لم تكن للفكر كل هذه القدرة على تشكيل المادة وتغييرها ففيم اذا اصرارهم على ان المادة وحدها هى التى تشكل الفكر وتغيره» (١)

وعلى ذلك فالكاتب يخفف من يساريته فيدعو الى ما يسميه بالمذهب الانسانى العام الذى لا يخدم مجتمعا واحدا كما تدعو الفلسفة الماركسية بل نحترم كل المجتمعات فيقول : «من كل هـذا نرى ان مختلف مدارس الادب التى انبنت على الفكرة الاشتراكية الماركسية انما تخدم نوعا واحدا من المجتمعات هو المجتمع الاشتراكى الماركسى او المجتمع الشيوعى وانها لا تخدم الفكرة الاشتراكية بمعناها الانسانى الرحيب .. ففى الاشتراكية الحقة مهما نظم المنظمون ومهما خطط المخططون ان القياس الاول فى كل ما يفعله الفرد او تفعله الجماعة هو مدى توكيدها لانسانية الانسان» (٢)

ويحدد الكاتب المفهوم الاشتراكى فى الادب بانه تأكيد لانسانية الانسان التى تعترف بالماضى والحاضر والمستقبل ، وهو يرى ان الاشتراكية تعتبر انه من الخطأ فى فلسفة الفن القيام بأى فصل بين الشكل والمضمون او بين الفكر والعقل وان الاشتراكية «من حيث هى مذهب اجتماعى محدد المعالم مولود فى اطار محدد من الزمان والمكان تعمد الى تبنى بعض الاتجاهات الفكرية او الفنية أو الادبية التى قد تخدم ظروفها المباشرة وهدفها المباشر ، وبهذا المعنى قد يظهر الى الوجود فكر اشتراكى وفن اشتراكى وأدب اشتراكى» (٣)

فنلاحظ ان الكاتب يضع منهجا للالتزام مناد يقترب به من المنهج السارترى فهو اذ يضع اهتمامه نحو توجيه الفن ليكون فى خدمة الحياة وينادى فى الوقت نفسه بايجابية الفن وبهدفيته فانه يرى ان يكون الناقد

---

(١) السابق ص ٥٢
(٢) السابق ص ١٩٤
(٣) السابق ص ٥٤

لهذا العمل الفنى بعيدا عن القيام بدور المطبق للقوانين الاشتراكية فى الادب وبالا ينسى فنيه هذا العمل الفنى ويلتفت فقط الى مجـرد رصـــد الظواهر التى تربط او تفصم هذا العمل بالواقع الاجتماعى .

ويحاول الكاتب اقامة التزام داخل اطار يختار له اسم فلسفة الادب للحياة ، ويرفض ان يكون الادب للمجتمع لانه يرى ان المجتمع «يفهم عادة على انه جسم ذو كيان مادى محسوس وعلاقات مادية محســوسة وقيم مادية محسوسة أو تابعة من المادة اما الحياة فهى الكينونة كلها بما فيها من جسد وروح ومن مادة وفكر .. ولان المجتمع يفهم عــادة على انه مجتمع بعينه محدود بحدود الزمان والمكان أما الحياة فهى بغير حدود وهى تيار مستمر يدخل فيه الماضى والحاضر والمستقبل وهى تشمل هذا المجتمع وذاك المجتمع وكل مجتمع اى تشمل المجتمع القومى خاصة والمجتمع الانســـانى بوجــه عــام» (١)

والكاتب يرى ان مايدعوه الى رفض جعل الادب للمجتمع هو خوفه من طرح الفرد من حسابه .

ولذلك فدعوة الادب للحيــاة تحمل فى تربتهــا بذور الفكرة القومية والانسانية أيضا «وبهذا تكون دعوة الادب للحيــاة دعوة اجتماعية ودعوة فردية معا لانها تجعل من الادب وظيفة من وظائف المجتمع كما تجعل منه وظيفة من وظائف الفرد» ص ٩

والكاتب يعلل ذلك بأن الادب غير هذا المفهوم والادب للحياة يتعرض لخطرين اما عبادة الفرد اذا ما خضع الادب لمدرســة الادب للادب أو الفن للفن واما عبادة الجماعة اذا خضع لكافة المدارس المادية والمثالية .

ووجه الخطر فى هذه المدارس ــ كما يعتقد ــ انها تقطع الوحــدة بين الروح والمادة ، او بين الشكل والمضمون؟

ولعل ما ينقص حوار الكاتب انه يتغافل عن بعض الجوانب ويظهــر

---

(١) الاشتراكية أو الادب الاشــتراكى ــ دار الادب بيروت ١٩٦١ ص ٨ ، ص ٩

البعض الآخر ليخدم تضيته ، ففكرة الادب للمجتمع لا تعنى بالضرورة ان ينسحق الفرد فى عجلة المجتمع الا فى بعض النظرات الضيقة ، والفرد المنشىء للفن هو فرد فى هذا المجتمع وهو المخصب للرؤية الاجتماعية ، ومن الممكن الا يكون هناك تعارض بين المصطلحين الادب للمجتمع، والادب للانسانية فالمجتمع جزء من الكل الذى هو الانسانية .

واذا نظرنا الى اساس الواقعية الاشتراكية نجده أول الامر قائما على فكرة فلسفية لا تحرم الفنان من مراعاة الطاقات الروحية والذاتية المكونة له ، ولم تعتبره مجرد مادة مفرغة من كل روح فذلك هو الاساس الفلسفى لمعنى المادية التاريخية ، والمادية الجدلية التى ترى ان الحركة الاجتماعية لها قوى وارادة بخلاف فاعلية قوانين الحركية الكونية فى الطبيعة التى يطلق عليها المادية الجدلية فى حين ان حركة التطور الاجتماعى يطلق عليها المادية التاريخية ، فالمادية الجدلية تفرق بين آلية الحركة فى الطبيعة وارادية الحركة فى المجتمع . والمادية التاريخية لا يستقيم المفهوم العلمى منها الا بفهمها تعبيرا عن حركة تاريخية تطورية تدخل فى قوام العمل الانسانى المتفاعل مع الارض والطبيعة من جهة والتفاعل من جهة ثانية مع ارادة الانسان واشواقه الثرية المتعددة الابعاد والزوايا ومع حاجاته المباشرة وغير المباشرة ومع خصائص مكتسباته المادية والروحية والناشئة عن تجاربة واختباراته اثناء العمل المتواصل ضمن الاطار التاريخى والاجتماعى والنفسى الخاص المرتبط بالبيئة الخاصة والجماعة الخاصة . غير ان هذا الارتباط لا يجعل العمل الانسانى فى كل بيئة وجماعة بخصوصهما خاضعا لقوانين خاصة منحصرة فى هذه البيئة وهذه الجماعة ، بل الواقع ان هذا الارتباط يبقى من حيث الاساس خاضعا لقوانين الحركة التاريخية الاجتماعية العامة بالاضافة الى ماتنشئه الخصائص المحلية الوطنية او القومية من قوانين خاصة مكتسبة بفعل العوامل العديدة ذات المنشأ الخاص» (١)

---

(١) حسين مروة دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى مكتبة المعارف بيروت ١٩٦٥ ص ٦٧

الا ان تطبيق هذا المفهوم وتعرضه لبعض المبالغات والافتراضات الفكرية الضيقة عندما وكل نطبيقه الى بعض البيروتراطيين الذين قاموا بصلاة وثنية فى محراب الفهم الردىء لمعنى الواقعية الاشتراكية ابتداء من لونا تشارسكى أول وزير للثقافة فى روسيا بعد الثورة الى غيره حتى نهاية حكم ستالين .

ولعل ذلك مادفع الدكتور لويس عوض الى مزيد من الرفض لاشكال الواقعية الاشتراكية بل الى ترحيبه بعودة ما يسميه بالازدهار الرومانسى والى اطلاق البخور للهمسات الرومانسية التى يحاول التماس طريق لها وسط المجتمع المصرى المعاصر مع اعتقادنا بان كل عمل فنى لا يخلو من معنى رومانسى الا انه قد يصبغ باحساس جماعى الا اذا قصد الدكتور معنى خاصا من الرومانسية وهو الاتكاء على الذات والتهويمات العاطفية .

وهنا يصبح اعتراض حسين مروة مقبولا حين يقول : «لا يمكن أن تكون عودة الرومانسية الان الى ادبنا العربى المعاصر الا ظاهرة انتكاس لا ظاهرة تقدم وتحرر لان عصرنا الحاضر هو عصر الواقعية الجديدة أما الفن الذى يتطلب من مثل مجتمعنا العربى وهو ما يزال يخوض معركة التحرر الوطنى والاجتماعى ان يرى الادب والفن او العلم لا من حيث كونه نشاطه فرديا محضا بل من حيث هو نشاط اجتماعى انسانى ينبع من الفرد بوصفة كائنا اجتماعيا يمارس الحياة الاجتماعية وينفعل بأحداثها ، ويتأثر بحقائقها الموضوعة ويؤثر بدوره فيها على قدر وعيه لقوانين تطورها وعلى قدر فهمه لضروراتها الاجتماعية» (١)

ومع ذلك فتبقى لنا ملاحظة على آراء الدكتور لويس عوض فهو احيانا يستغل كلمة ذات مدلول فكرى معين ليقصد بها غرضا آخر ونقصد بذلك فى دعوته الى اشتراكية الادب ، يغمز بطرف خفى الى النغمة النشاز التى وجدناها فيما سبق منذ سلامة موسى فهو يريد الاهتمام

---

(١) السابق ص ٩٣

بالاشتراكية ليخدم الادب الشعبى أى اللغة العامية . الدعوة القديمة تطل برأسها من جديد وهو يزعم اننا نعانى من انقسام ثقافى لاننا نقيم فاصلا بين ما يسمى بالادب التقليدى والادب الشعبى فيقول : «ان مشكلة الانقسام الثقافى أو الازدواج الثقافى تتجلى مثلا فى اتساع الهوة بين الادب التقليدى والادب الشعبى وبين اللغة الفصحى «واللغة» العامية كأنما هناك أدب للسادة وأدب للعبيد وكأنما هناك لغة للسادة ولغة للعبيد وهذا من غير شك رواسب الماضى الحزين الذى قسم الامة الى أمتين .... وأول مظهر من مظاهر اشتراكية الثقافة هى اعتراف الادب الرسمى بالادب الشعبى» (١)

ومن الواضح ان هذه الدعوات تجد مجالها بين فريق معين من الكتاب متشابه الاسماء متشابه الدوافع مثل سلامة موسى ، ولويس عوض ، وثالثهم غالى شكرى الذى يقول : «وشاء ابساتذة» الادب الرسمى ان يؤكدوا الهوة الفنية — فى نظرهم — بين قيمة ما يدعى بالزجل «الشعر العامى» وما يدعى بالشعر «اى الشعر الفصيح» وراجت التسمية اجيالا عديدة حتى بين بعض المثقفين لتصوغ الهوة الاجتماعية فيما رأى بين الحاسية الطبقية عند حماة الشعر الفصيح بين «غوغاء» «الشعر العامى» (٢)

استمر الاتجاه نحو الواقعية الاشتراكية وتبلور هذا الاتجاه فى شخصية محمود أمين العالم وعبد العظيم انيس ، وعبد الرحمن الخميسى وعبد الرحمن الشرقاوى ، واحمد رشدى صالح .

وقد راح هؤلاء يبشرون بالالتزام وتتضح تلك المذهبية اليسارية على أوضح صورها فى كتاب «العالم ، وانيس» الذى عنوانه «فى الثقافة المصرية»

---

(١) دراسات فى النقد والادب المكتب التجارى بيروت ١٩٦٣ ص ١٤٣ .

(٢) شعرنا الحديث الى أين — دار المعارف ص ٥٧

في هـذا الكتاب قام الكاتبان بدراسة عدد من الادباء في النصف الاول من هـذا القرن وجعلا ميزان نقدهما «الواقعية الاشتراكية» والكتاب يكاد يكون نوعا من الطغيان الفكرى ويكاد يكون تطبيقا للفكر النقدى الملائم للواقعية الاشتراكية .

فقد قيما في كتابهما العمل الفنى على حسب ما يطـابق المبدأ الاشتراكى في النقـد الماركسى ، والتى تتلخص من وجهـة نظـرهما فى اعتبـار مضمون الادب مجرد أحـداث تعكس مواقف اجتماعيـة ، وعلى ذلك فالصياغة الفنية ليست الا عملية تشكيل لهذا المضمون فهى خـادمة لابرازه وتنميته مع عدم التعارض مع قيمة الصياغة .

وقد ادخلوا كذلك على مهمة النـاقد بناء على المعتقـدات النقـدية السـابقة ضرورة استيعاب قيمة العمل الفنى بالنظر الى مضمونه الاجتماعى وفى مراعاة الصياغة تلاحظ ما تفاعل فيها من علاقات اجتماعية كذلك .

وانه يجب ان تقوم بين الصياغة والمضمون عـلاقة متآزرة ، ووجود هذه العلاقة دليل على نجاح العمل الادبى وفقـدانها دليل على فشله «ومن هذا المنطلق أخـذا يقسمان الادباء الى عبقريين وتافهين فأخرجـا من فردوسهما كتابا كنا نظنهم كبارا فاذا هم صغار حقيرون . كل جرمهم فى الحياة ان يصوروا مشكلات الطبقة البرجوازية الصغيرة فى مصر ، ويالها من تهمة خطيرة كأن هذه الطبقة لا تمثل العمـود الفقرى للمجتمع المصرى أو كأنها طبقة استعمارية غريبة .. أمام هذا الارهاب النقدى شالت كفة نجيب محفوظ ... ومقابل ذلك رجحت كفة عبد الرحمن الشرقاوى .. وبهذا الكتاب يبلغ النقد الماركسى فى مصر آخر الشوط» (١)

فالدعوة التى يدعو اليها عبـد العظيم أنيس والعـالم دعوة يعيبها التحمس المذهبى الشديد الذى يجاوز حد الالتزام المرن فهى تضع المقياس وتحت حدوده تتم الاحكام المسبقة فمن ينضوى تحت لواء اليسار فكفته راجحة والاخرون تشيل كفتهم .

---

(١) الادب العـربى فى آثار الدارسين ـ دار العلم بيروت ١٩٦١ ص ٣٧٧

ويبدو ميل «العالم» واضحا الى الجناح اليساري والى النظر الماركسية حين يقول صراحة «والحقيقة ان النظرية الماركسية هى انض النظريات واعمقها وأصرحها كذلك فى فهم الديمقراطية وتقييمها ، انها النظرية الوحيدة التى تعترف بالاساس الاجتماعى الطبقى للديمقراطية .

ومهما اختلفت الاراء حول التطبيق الديمقراطى فى البلدا الاشتراكية وحول مفهوم دكتاتورية البروليتاريا فان النظرية الماركسي للديمقراطية تكاد تكون النظرية العلمية المسلم بها عند المناضلين فى جمي انحاء العالم ... ان دكتاتورية البروليتاريا اذا هى الوسيلة للقضاء عل الاسس المادية لكل قهر طبقى» (١)

بل ان «العالم» يتخذ فلسفته الالتزامية كتطبيق لفلسفة ماركس من ربط البناء الفوقى بحركة البناء التحتى ، وان كل التغيرات الثقافي انما هى نتيجة للتغيرات الاجتماعية فى بنية المجتمع نفسه فيقول : فالثقاف كتعبير فكرى او ادبى أو فنى أو كطريقة خاصة للحياة انما هى فى الحقيقا انعكاس للعمل الاجتماعى الذى يبذله شعب من الشعوب بكافة فئات وطوائفه ومظهر لما يتضمنه هذا العمل الاجتماعى من علاقات متشابكة وجهود مبذولة واتجاهات .

فالاساس الذى تقوم عليه الثقافة اذا ليس شيئا جامدا أو عقيدة محددة وانما هو عملية لها عناصرها المتفاعلة واتجاهها المتطور» (٢)

والكاتبان من لف لفهما يقوم موقفهما تجاه الفن على انه قوة فعالة تعمل على تقدم المجتمع ، وفى تنمية الواقع الاجتماعى ، وعلى الفنانين والناقدين كذلك الالتزام بقيم الثورة الاجتماعية وعلى الفنان خاصة بحسبانه صاحب قدرات فنية ان يلتزم بمشكلات الشعب وقضايا المجتمع داخل الاطار الذى حدده الكاتبان بقولهم «واذا كانت الثقافة انعكاسا

---

(١) معارك فكرية كتاب الهلال ديسمبر ١٩٦٥ ص ١٧٥ وما بعدها .
(٢) فى الثقافة المصرية منشورات دار الفكر الجديد بيروت ١٩٥٥ ص ١٨ .

لعملية الواقع الاجتماعى وكان واقعنا الاجتماعى كفاحا من اجل التحرير كان علينا ان نحــدد مدلول الثقافة المصرية من داخل اطار هــذا الواقع المصرى» (١)

ثم نجد سلامة موسى فى دعوته لاجتماعية الادب والذى يمثل الفكرة الاشــتراكية التى تاثر بها منذ اتصاله بالجمعية الفابية التى كانت تقوم بنشر مبادئها بانجلترا فى اثناء فترة دراسته بها .

وقد حــدد منهجه فى التزام الادب بقضايا المجتمع فى قوله «ان النقد السديد للاديب هو النقد الاجتماعى اى يجب ان تســـال عن قيمة الاديب ماهى خدمته للشرف او للانسانية ... لان الفنان هو المسئول يلتزم الاخلاق السامية بل هو يرسم اخــلاقا تسمو على ما يجــد فى الامة ويدعو بها الى الخير والشرف» (٢)

بدأ سلامة موسى دعوته اولا تحت شعار الدعوة الى تمصير الادب ، ودعوته لا تخلو من نزعة تعصــبية حين دعا صراحــة الى استقلال الادب المصرى عن الادب العربى القديم .

وفى مقالات ســلامة موسى تتكشف دعوته للالتزام التى تاخذ طــابع التعصب .

فهو على سبيل المثال يعيب على العقــاد وطه حسين اكبارهما للادب العربى قائلا : «وكلاهما طه حسين وعباس العقاد يكبران من شأن الادب العربى القديم ... وانما موقفى من هــذا الادب انه لا يلهمنا اى لا يلهم الكاتب كما انه لا يرشد القارىء الى الحياة السامية اى الى العظمة بل انى اعتقد انه لولا انغماس العقاد وطه حسين فى الادب العربى القديم لما خاطب طه حسين الفاروق بكلمتى «ياصاحب مصر» ولما وصفه العقاد بانه فيلسوف ذلك لان الادب العربى القديم هو الى حد بعيد أدب الملوك ، وقد استلهمه العقاد وطه حسن فى وصف الملك السابق فاروق» (٣)

---

(١) الســـــابق ص ٢٤
(٢) الادب للشعب — مكتبة الانجلو ص ٨٦
(٣) الســـــابق ص ٦٢

فهو يقوم بعملية التفاف ذهنى قاصدا ما وراء الكلمات يتخذها فقط تكأة ليحقق نتيجة غير منطقية وهى ان الادب العربى ادب ملوك فقط ، ولذلك فهو يصل الى غرضه وهو القضاء على هذا الادب الذى يسميه أدب الملوك قائلا : «يجب ان يموت ادب المجاز والاستعارة والتورية ... هذا الادب الذى ينأى عن احساس العصر ووجدان الشعب ويخلو من الاهداف الانسانية ويجب أن يكون للادب دستور جديد بحيث يحترم الشعب. الشعب أولا والشعب أخيرا» (١)

ولم يدلنا الكاتب على معنى احترام الشعب اذا كان يعنى الادب ، الذى يعتمد على التصوير الفنى بغمزه ، فبماذا يتميز الادب عن العلم؟

بل ويعيب على الادب العربى عدم ذكر كلمة الشعب مع انه ينسى أو يتناسى ان هذه الكلمة مع اعترافه بذلك كلمة عصرية ويتخذ من ذلك أيضا تكأة الى اتهام الادب العربى باغفال الشعب قائلا : «وانى اشك فى ان كلمة «الشعب» قد ذكرت فى أى كتاب من كتب الادب العربى القديم بمعناها المصرى ذلك لان كتب الادب العربى هى كتب الملوك والامراء ، ونستطيع ان نقول ... ان الادب القديم كان ملوكيا يحافظ على التقاليد ويؤيد مذهب الدولة ويكره الثورة بل لا يعرفها» (٢)

ومع ذلك نستطيع ان ان نجد تناقضات ضخمة فى نظرية سلامة موسى فيما يدعيه بالمنهج الاجتماعى ودعوته الى اندغام الاديب فى مشكلات مجتمعه .

فانكاره للادب القديم السابق نجده سرعان ما يتناقض فيه مع نفسه حين يقول : «والثقافة القديمة هى تراث بشرى عظيم لا يهمله الا مغفل بل انا لا اكاد اقرأ كتابا عربيا الا اذا كان مؤلفه من القدماء» (٣)

ومع ذلك فهو يعود مرة اخرى لينقض اعترافه قائلا : «فى مصر طائفة تعتقد انها تعلمت الادب وحذقت اصوله ... ومعتمد هذه الطائفة هو

---

(١) السابق ص ٤٨
(٢) السابق ص ٤١
(٣) السابق ص ٤٦

الادب العربى القديم الذى ينأى عن القيم والاوزان الانسانية العصرية اذ هو ادب الترف الذهنى ... وهو ادب التسلية للملوك والامراء ، وهو ادب اللذة الجنسية السوية والشاذة ، وهو ادب المنازعات الحربية او المناقشات الدينية هو كل ذلك ؛ ولكنه ليس ادب الشعب الذى يكافح من اجل الحرية والاستقلال وليس ادب الانسانية الذى يحمل همومها ويعبر عنها بالقصة والشعر والمقال بل كذلك ليس هو الادب الذى يدعونـا الى احترام المراة وحبها» (١)

بل هو يتقدم قليلا فى دعوته اذ يحاول هدم فكرة البلاغة العربية بحجة ان يكون الادب فى خدمة الشعب مهتما بالحياة الاجتماعية منغمسا فى المشكلات الاجتماعية .

وعلى ذلك فانه يمحو الفوارق بين الاسلوب الادبى والاسلوب العلمى فيقول : «ان الادباء الجدد يطلبون ادبا عضويا يرتبط بالمجتمع ويؤدى فيه وظيفة حيوية بحيث يساعد على ان تسير الحياة الاجتماعية وفق الشرف والانسانية ومكافحة الشرور ... والادب هنا عضوى من حيث انه يؤدى فى الجسم الاجتماعى خدمة معينة ... وبمعنى آخر ليس هو ادب الترف والتسلية ... اى ليس هو ادب البلاغة كما فهمنا معنى هذه الكلمة فى كتب البلاغة العربية .فهو لا يبالى بتلك النبرات والنغمات الا بمقدار ما يستطيع ان يؤدى بها خدمته اى عضويته فى النشاط الاجتماعى .

فالبلاغة هنا وسيلة وليست هدفا ، ولذلك يحاول الاديب ان يجلو مشكلة اجتماعية او يكشف عن شقاء انسانى خفى قد لا يدريه الاشقياء انفسهم الذين يعانون هذا الشقاء ، اما الادب البلاغى فهو لعبة التسلية» (٢)

لذلك نستطيع ان نقول ان الكاتب يتخبط من نظريته التى قوامها

---

(١) السابق ص ٦٠
(٢) السابق ص ٣٣

الالتزام سبيلا لرمى الادب العربى بجميع ما يشتهى وما يرضى نفسه من تهم

فهو يبدأ بدعوة ظاهر فيها الرحمة ، دعوة الاهتمام بالشعب والكتابة بلغة الشعب ولم يحدد لغة الشعب التى يقصدها بل يتركها دون تفسير على أن نفهم من العبارة ما يقصد .

فهو ما دام قد جعلها فى مقابل لغة الادب العربى فلابد أنه يدعو الى الكتابة بالعامية فهو يقول : «اننا نطلب من الاديب : ان يكتب للشعب بلغة الشعب وأن تكون شئون الشعب موضوعاته ودراسته واهتمامه وأن يكون له مقام المعلم المربى وليس مقام المسلى المهرج ، وأن تكون له رسالة كما لو كان نبيا يرشد ويبين الاهداف ــ وان تكون نظرته انسانية شاملة وأن يزيد حياة القارىء حيوية بالتوسع والعمق والفهم للكون والدنيا والانسان ، وان يوجد حوله مناخا تستطيع الحريات ان تحيا فيه وتنمو وتنتصر وكل هذه معان لم يكن ادباء العرب يعرفونها ولهم العذر لانهم لم يكونوا يكتبون للشعب الذى يحتاج الى ان يتعلم بلغته التى يفهمها»(١)

اذا فهو يقصد العامية تحت ستار الادب الملتزم اى انه نقل القضية من الجانب الموضوعى الى الجانب الشكلى الصورى وهو يبدو اكثر وضوحا فى الدعوة الى هذه الناحية حين يقول : ان الادباء فى مصر يهتمون بالاسلوب الكتابى ويسيرون على نهج الجاحظ ، ويعيب على الادباء أنهم يكتبون عن العرب وحضارتهم ولا يكتبون عن المصريين وهذه دعوة تعصبية لا غموض فيها .

وهذه هى ألفاظه يقول فيها : «فان الاديب التقليدى يعنى مثلا بأسلوب الجاحظ الكتابى فيحتذيه ولا يعنى بأسلوب الفلاح المصرى فى العيش فينتقده ، ويطلب اصلاحه . وهو يكتب عن العرب وتاريخهم ومجدهم ولا يكتب عن مصر ونكباتها الحاضرة ... ولذلك فان ادبه سلفى وهو أدب

---

(١) السابق ص ٥

الكتب الذى تجعله يعيش وهو فى عزلة عن الوسط الذى يحيط به كانه فى برج عاجى ، وهو هنا يشبه ادباء القرون الوسطى فى أوربا» (١)

فنراه يجمع بين الكثير من المتناقضات فمنهجه يرتكز على الناحيـــة الاجتماعية من حيث ان الادب عاكس للواقع الاجتماعى ، ولكنه اتخذ من هـــذه الركيزة طريقا لنقض الادب واقامة محـــاكمات سفسطائية لتراث العـــربى جميعه .

ان الكاتب لا يلتزم بمنهج ماركسى أو منهج وجودى انه يبدو فى الغالب الاعم متأثرا بالمدرسة الاجتماعية التى يرأسها دوركايم ويبـــدو متأثرا كما سبق بالمدرسة الغابية والدعوات الاشتراكية بالاضافة الى تأثره بعصبيته التى لا تخفى .

ودعوة الكاتب لجعل الادب مجرد انعكاس لحيـــاة المجتمع تحمل فى طياتها بلا شك بذورا ماركسية بل انه يدعو صراحة لقراءة مكسيم جوركى كما يقول الدكتور (رشاد رشدى) فى معرض حـــديثه عنه «تراث للاستاذ سلامه موسى رأيا يدعو الناس فيه الى مقاطعة شكسبير والانكباب على قراءة «مكسيم جوركى» لان جوركى يرسم فى كتاباته صورة صادقة للكفاح الشعبى أما شكســبير فلا يفعل شيئا من ذلك ولان جوركى صـــور الشعب بينما صور شكســبير بلاط الملوك والامراء ... اعتقد ان التوفيق قد خانه فى هـــذه اللفتة الاخيرة لانها تنطوى على فهم خـــاطىء لطبيعة العمل الفنى .

فالقول بأن العمل الادبى يجب ان يكون صـــورة صـــادقة للحيـــاة يتضمن فروضا كثيرة اهمها واخطرها فى رأيى اعتبار الادب معادلا للحياة بمعنى انه بديل عنها .

فما دمنا نقيس قيمة العمل الادبى وقدره بمقـــدار مطابقته للحياة .

---

(١) الســـــابق ص ٢

فلابد اننا نفترض ان العمل الادبى معادل للحيـاة وان الحياة معادلة للعمل الادبى ... وهذا الفهم المادى للفن يتضمن اخطـارا عديدة ، فالخطـورة الاولى هى فى اعتبـار العمل الفنى من الكماليـات فما دام يزودنا بما تستطيع الحيـاة ان تزودنا به امكننا الاستغناء عنه ... ان العمل الادبى يصور ـ الحياة ولكنه ليس صورة لها»(١)

ونستطيع ان نضيف لراى الدكتور (رشـاد رشـدى) أن شكسبير بالرغم من انجليزيته كان يسخر من الامبراطورية البرطانية ويسخر من النظام الملكى كله .

واذا تركنا سلامهموسى ومنهجه فاننا نجد الدكتور محمدمندوالذى يحاول اقامـة التزام يجمع فيه بين الواقعية الاشـتراكية وبين الفلسـفة الوجودية فيما يسميه بالمنهج الايدلوجى النابع من اهتمـامه بالمضمون واولويته أولا .

والدكتور مندور يرى أننا نتجه فى ادبنا المعاصر تقائيا وبحكم التطور وحاجات العصر نحو الواقعية النقدية ويرى أن فلسفتنا الاشتراكية الجديدة تطلب منا ان نكون مسـتقبليين اكثر منا سلفيين كما يعبر ، ولكنه يرفض الاستمرار فى السير فى طريق الواقعية النقدية بحجة ان هـذا الاتجـاه سلبى فيقول : «ومن هنـا تاتى اهمية مـا تسميه الفلسفة الاشتراكية بالواقعية البناءة وهى الواقعية التى تعمل على تعميق القيم الانسـانية الجديدة فى النفوس حتى تنزل منها منزلة العقيدة والايمان» (٢)

وهو فيه لا يود الوقوف بالنظرة لدى الموضوع فقط بل الى ما يحويه الموضـوع من مضمون يرتكز على قضـايا العصر ويكون وعاء لمشـكلات المجتمع وهو بالطبع يرفض نظرية الفن للفن ويراها قد فات أوانها وانهـا

---

(١) ماهو الادب . مكتبة الانجلو ١٩٦٠ ص ٢٣

(٢) مجلة الكاتب اغسطس ١٩٦٢ مقال عنـوانه «صـعوبة الادب الجـديد»

فيقول : « فمذهب الفن للفن لا يمكن تطبيقه الا فى لون واحــــد من الوان الوصف الشعرى عندما ينحى الشاعر ذاته عن الموصوف وكانه يرسم لوحة بالقلم ومع ذلك فقد استخدم هذا المذهب ولا يزال يستخدم عند من يريدون أن يسقطوا عن الشاعر أو الاديب مسئوليته ازاء الانسان وازاء المجتمع وازاء قضايا الحياة الكبرى ويزعمون ان طبيعـــة الفن تابى الالتزام بشىء من ذلك» (١)

انه يجعل اهتمامه منصبا أولا وبالذات على المضمون ليكون ممتقتا بما يسميه الادب الهادف أو الادب القائد . وان الفنان الملتزم فى نظره هو الذى يكون قادرا على تحمل المسئولية ويقود المجتمع نحو غاية سعيدة .

وهنا نتساءل هل هذه فلسفة ماركسية وتطبيق للواقعية الاشتراكية ؟ فى الحقيقة لا نستطيع الاجابة على هـــذا السؤال بالايجاب لان الماركسية تؤمن بوجـــود «ديالكتيك» وبأن هنـــاك تاثيرات المجتمع التى تؤثـــر على الاديب فيتفاعل معها ، وهنا ترك الدكتور مندور الموضوع معلقا أى انه اعتمد على ذاتية الاديب أو الفنان .

انه يحاول تحديد هذا المنهج بأنه يؤمن اســـاسا بأن الفنان يجب الا يعيش على حد تعبيره ككائن طفيلى او شاذ او جبان هارب أو سلبى باك ، وهو يفضل ان يتناول الفنان التجارب الانسانية الحية المعيشـــة على أن يتناول التجربة التاريخية البالية .

وهو يحرص على أن يؤكد ان هذا المنهج لا يسلب الاديب أو الفنـــان حريته وكل ما يرجوه هو استجابته لحـــاجات العصر بطريقة تلقـــائية عن طريق الادراك الكامل للدور القيادى اى انه التزام حر يعتمد على الايجابية مع مراعاة للقيم الجمالية والفنية ايضا .

ويحدد الدكتور مندور وظائف المنهج الايدلوجى فى ثلاث مهام رئيسية هى :

---

(١) الادب وفنونه ـــ نهضة مصر ط ٢ ص ١٥٥

اولا : تعتبر الاعمال الادبية والفنية وتحليلها مساعدة لعامة القراء على فهمها وادراك مراميها القريبة والبعيدة وفى هـذه الوظيفة يعتبر النقـد عملية خلاقة قد تضيف الى العمل الادبى أو الفنى قيما جديدة ربما لم تخطر للمؤلف على بال وان لم تكن مقحمة عليه .

ثانيا ، تقييم العمل الادبى والفنى فى مستوياته المختلفة أى فى مضمونه وشكله الفنى .

ثالثا : توجيه الادباء والفنـانين فى غير تعسف ولا املاء ولـكن فى حدود التبصير بقيم العصر وحـاجـات البشر ومطالبهم ، وما ينتظرونه من الادباء والفنانين وكل ما يجب ان نحذره فى اداء هذه الوظيفة هو عدم خنق العبقريات أو حرمانها من الحرية التى لا تصلح الحيـاة ذاتها بدونهـا وان كانت العبقرية الصادقة قادرة على ان توجه نفسها وان تقود نفسها» (١)

وعلى هذا المعتقد يصر الدكتور مندور على ان يكون تقييم العمل الفنى ليس من داخله فقط بل من خـارجه أيضـا بل انه يرى ضرورة أن يكون للمضمون اهمية كبيرة فى عصرنا وفلسفة حياتنا الراهنة» .

وهو يحدد كذلك دور الناقد بأن عليه ان «ينظر فى نوع التجربة التى اختارها الكاتب ... وعلى هذا الاسـاس لسنا نرى حرجـا على النقد والنقاد ولا اعتداء منهم على حرية الادب والادباء عندما يوجهون فى عصرنا الحاضر مثلا نحو الأدب الملتزم والادب الهادف والادب القائد ويحاربون مثلا مذاهب الهروب والانحلال مثل فلول مذهب الفن للفن» (٢)

ونستطيع القول ان الدكتور مندور يخالف مابدا به فى الميزان الجديد حيث يعترض على النظر الى الفن الادبى بمقياس يقوم على اسس من علوم الجمال والنفس ، والتاريخ ، والاجتماع ، فيعارض هـذا الاتجـاه ويرى أوربا قد عادت من ضلالها كما يعبر «واصبحت اليوم تؤمن — عن حق —

---

(١) النقد والنقاد المعاصرون مكتبة نهضة مصر ص ٢٣٧

(٢) الادب وفنونه — نهضة مصر ط ٢ ص ١٥٥

بل لكل علم مناهجه وان اى علم لا يمكن ان ينمو الا اذا كان نموه ذاتيا ومن داخله وانا اعتقد ان الاتجاه الذى يدعو اليه الاستاذ خلف الله محنة ستنزل بالادب لان معناه الانصراف عن الادب وتذوق الادب وفهم الادب والفرار الى نظريات عامة لا فائدة منها لاحد النقد هو فن دراسة النصوص الادبية والتمييز بين الاساليب المختلفة ... والذى يضع المشاكل الادبية ليس علم الجمال ولا علم النفس ولا اى علم فى الوجود وانما هو الذوق الادبى وهذا شىء ليس له مرجع يرجع اليه» (١)

وهو فى هذا النص يرد على الاستاذ محمد خلف الله وهو يعود كذلك فى صفحات تالية ليرد عليه مرة أخرى قائلا : «النقد كما قلت ويقول كل النقاد هو فن دراسة النصوص وتمييز الاساليب وهذا الفن يستعين بضروب من المعارف ولكنه لا يستخدمها ليحاول ان يضع بفضلها قوانين عامة للادب ثم يأتى فيطبق تلك القوانين على النص الذى امامه فما تمشى مع تلك القوانين كان جيداً وما خرج عنها كان رديئا» (٢)

ويقول ... الادب أدق واعمق واغنى من أن نخطط له طرقه (٣)

ويقول «والذى ادعو اليه هو استقلال الادب عن غيره من مظاهر نشاطنا اليومى . استقلاله بموضوعه وبمناهجه .

والمنهج الايدولوجى الذى يدعو اليه مندور يرفض بالطبع كما سبق دعوى الفن للفن ويرى انه لم يعد لها مكان فى عصرنا الحاضر لان الصراعات المختلفة فى العصر الذى نعيشه تدفع الادب والفن لتطوير الحياة ويرى النقد الايدولوجى كذلك انه لم يعد من الممكن ان يظل الادب والفن مجرد صدى للحياة بل يجب ان يصبحا قائدين لها ... وحان الحين لكى يلتزم الادباء والفنانون بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الانسانية كلها ... وعلى أساس كل هذه الحقائق نرى المنهج الايدولوجى فى النقد يناصر اليوم عدة قضايا ادبية وفنية كبيرة مثل قضية الفن للحياة وقضية الالتزام

---

(١) فى الميزان الجديد ص ١٦٢

(٢) فى الميزان الجديد ص ١٧٢

(٣) محاضرات فى الادب ومذاهبه ــ معهد الدراسات العربية ١٩٥٥ ص ١٢

فى الادب والفن ــ قضية الادب والفن الهادفين قضية الواقعية فى الادب والفن (١)

كذلك فهو يحـدد منهجه النقدى عن طـريق العمل على التركيز على المضمون ومنهجه يعتمد على معرفة مصـادر الادب من ناحيـة اهدافها ووظيفتها فى اطار المجتمع ومدى اهتمام الفنانين بقضايا العصر وبحاجات البيئة والانغماس فيها ومحاربة الهروب من الحياة .

كذلك يتخذ الدكتور مندور من عبارة أن «الادب نقد للحيـاة» طريقا لجعلها نقدا لحياة الفرد وحياة الجماعة ، وحياة الانسانية كلها وهو يرى بناء على ذلك أن الفنان سيصـدر احكاما صريحـة أو ضمنية ويعمل على التمييز والتطوير لعناصر الحيـاة فيفسح المجـال «لادب الكفاح والتوجيه ونشر الوعى والتمهيـد للحركات الاصـلاحية الكبرى بل وللثـورات العـارمة» (٢)

ويعلل مندور فلسفته الايدولوجية بحاجة البشر التى تتطلب العمل الايجابى وترفض ادب المتعة الجمالية فيقول : «وجماهير عديدة من البشر اصبحت لا تقنع من الادب بالمتعة الجمالية او بعملية الترويح أو التنفيس عن مكبوتات النفس بل تطلب منه عملا ايجـابيا وايثارا وتضـحية بالذات فى سبيل الغير من ملايين الناس الغارقين فى محن الحيـاة وربما كان هـذا هو السبب الاساسى فى طغيان الدعوة الى الادب الملتزم فى الوقت الحاضر وهو الادب الذى يحارب الذاتية والانعزالية والهرب ويدعـو الاديب الى ان يواجه مشاكل عصره ومحن النـاس من حوله لا يسجلها او يعـرضها فحسب بل ويلتزم ازاءها برأى ويتحمل مسئولية هـذا الرأى امام الجميع مهما عرضته تلك المسئولية الى الاخطار» (٣)

---

(١) النقد والنقاد المعاصرون ــ مكتبة مصر ص ٢٣٤ ــ ٢٣٦

(٢) محاضرات فى الادب ومذاهبه ص ١١٦

(٣) محاضرات فى الادب ومذاهبـه ــ معهد الدراسـات العربيـة ١٩٥٥ ص ١٢

ونستطيع كذلك ان نلاحظ ملاحظة جديرة بالنظر وهى ان الدكتور (مندور) بدا منهجه النقدى فى مطلع اشتغاله بالنقد مؤمنا بالنظرة الجمالية وبأن يكون دراسة النص من داخله فعلى سبيل المثال نجده فى كتابه «النقد المنهجى عند العرب يتحدث عن الامدى فيقول : «فطن (الامدى) الى مبدأ آخر خطير فى النقد الحديث وذلك حين قال : «ان حسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا حتى كأنه قد احدث فيه غرابة لم تكن وزيادة لم تعهد»

فهذا هو رأى معظم نقاد اوربا اليوم الذين يرون ان امر المعانى فى الشعر ثانوى بالنسبة الى الصياغة ونستطيع ان نضرب لذلك عدة امثلة لا من شعر البحترى فحسب بل من شعر أبى تمام نفسه فهو عندما يقول مثلا :

رعته الفيافى بعدما كان حقبة
رعاها وماء الروض ينهل ساكبه

قد رفع من هذا المعنى المكشوف القريب الدارج وخلق منه قيمة فنية شعرية جميلة باستعماله للفعل رعته بمعنى طمت قواه بعد أن رعى كلاها وماء الروض ينهل ساكبه أيام الخصب .

ومرد كل هذه الحقائق التى تجعل من الامدى ناقدا منقطع النظير بين العرب هو فطنته الى الاهمية الكبرى التى نعلقها على الصياغة فى الادب .

فاللغة فى الادب ليست وسيلة خادمة للفكر والاحساس فحسب بل هى الى جانب هذه الوظيفة الاساسية غاية فى ذاتها ، والكاتب أو الشاعر الماهر هو من يفطن الى هذه الحقيقة» (١)

كذلك نجده فى الميزان الجديد يكبر ما أسماه بالشعر المهموس ويرى

---

(١) النقد المنهجى ص ٩٦

انه «من البين ان كل أدب هو قبل كل شيء صياغة لموقف انســـاني» بل انه يقول «ان اللفظ لا يستخدم للابانة عن المعنى بل يقصد لذاته اذ هو في نفســـه خلق فني فمن اليسر مثـــلا ان نقول «ان وقت الظهيرة قد حـــان» فنؤدي المعنى الذي نريد ان ننقله الى الســـامع ومع ذلك يقـــول الاعشى «وقد انتعلت المطى ظلالها» للابانة عن نفس المعنى فنحس لســـماعتنا ان عبارته عبارة فنية قصـــد منها الى خلق صورة رائعة لا الى اداء فكرة» .(١)

ويقول كذلك «وأمر الصياغة في الادب الفني ليس امرا شكليا كما ظن معظم نقاد العـــرب فهو ليس أمر مجـــازات أو تشبيهات تتعلق بظـــواهر الاشياء او تستخدم لايضـــاح المعنى أو تقويته بل امرا لخلق المعنى في صميم حقيقته النفسية كما وضحنا فالشاعر الذي يشرب لون الشمس او يحس به في نعومة اللؤلؤ لا يقصـــد الى تجميل معنى أو تنميق عبارة ، وانما يخلق قيمة فنية لها اصولها في نفســه ومن هنا تمايز الكتاب بطرق صياغتهم وأدق ما يكون ذلك التمايز في موسيقى كل منهم» (٢)

بل انه يتقدم خطوة أخرى ليعـــانق أصحاب نظـــرية الفن للفن فيقول «ان للاداب الاوربية الحديثة قد شهدت مذهبا قويا في أواخر القرن التاسع عشر مذهب أمثـــال هـــرديا Heredia ، وجوتيبـــه Goutier ممن يقولون بالفن للفن ويجعلون من اســس مذهبهم نظرتهم الى اللغة نظـــرة المثالين الى مقاطع الرخـــام اولئك ينتزعون من اللغة صـورا وهـــؤلاء تماثيل ومع ذلك لم يجرؤ احد أن يقدح في أدبهم او يخرجه من فنون الشعر لخلوه من المعاني وقد راينا اى دور تلعبه الصور في حيـــاتنا النفسية التي تغذيها كافة الفنون كما راينا في الامثلة التي سقناها من الاعشى وغيره تفاهه ما بها من معنى تفاهه لم تنل مما بها من قيم فنية» (٣)

---

(١) في الميزان الجديد ـــ مكتبة نهضة مصر ـــ ط ٣ ص ١٢٣

(٢) الســـابق ص ١٢٦

(٣) السابق ص ١٢٧

ولعل الاسباب التى تعرض لها الدكتور محمد مندور جملته يتناسى منهجه الجمالى ويسير ذى تيار اليسار فى دعوته الالتزامية حين استقال من الجامعة واتصل بالصحافة مثل صحائف الوفد المصرى وصوت الامة ، والبعث وغيرها وقد زودته هذه الصحف بمزيد من الالتصاق بالجماهير ومشكلاتها الاجتماعية وعايش بصدق التفسخ الاجتماعى وظروف الاقطاع فى مصر ، وكانت الفترة التى استطاع ان يحقق فيها هذا الالتصاق (من ١٩٢٤ الى ١٩٥١) حيث ازداد اتصالا بالعمل السياسى أيضا وقد بارك مندور سنة ١٩٤٦ لجنة الطلبة والعمال ودافع عن معتقداتها السياسية .

لعل هذه الاسباب هى التى قضت على تاثره السابق بالمنهج الجمالى بسبب ثقافته الاولى المتاثرة بنقاد العرب القدماء كالامدى ، وعبد العزيز الجرجانى ، وابن سلام الجمحى ، وعبد القاهر الجرجانى وتأثره كذلك بالتيارات التى سادت النقد الحديث فى مصر مثل جماعة الديوان ، وجماعة ابولو وجماعة المهجر الى جانب تاثره بالادب الاغريقى ؛ وسفره وهو فى بعثته بفرنسا لمزيد من الفهم الفكرى الى بلاد اليونان مما هدد مستقبله المادي فى البعثه الدراسية كذلك تاثره بأمثال الدكتور طه حسين واحمد امين .

واذا نظرنا الى مسار فلسفة الالتزام التى لا تتاثر بفلسفة من الفلسفات التى يدين بها الماركسيون او الوجوديون فاننا نجدها فى المناظرة التى اقامتها مجلة الاداب سنة ١٩٥٥ ، والتى كانت بين الدكتور طه حسين ورئيف الخورى وكان عنوانها مقتبسا من عناوين كتاب سارتر «ما الادب» وهو : «لمن يكتب الاديب» ؟

فى هذه المناظرة راى مناظر الدكتور طه حسين وهو يفسر نظريات الفن المختلفة انه يؤمن بالنظرية التى ترى الادب انفتاحا على الحياة المتحركة ؛ وان الفن خلق فردى ، ولكن بمادة اجتماعية تنبع من حياة المجتمع المتجددة .

وهو يخاطب الدكتور طه حسين قائلا : «وانت اعرف منى ياسيدى

بأن لكل عصر قضاياه ومشاكله التى تبرز فيه وتشتد .. وأنت أعرف منى ان ادب كل عصر يستحق اسمه يستحيل عليه الا ينفعل بتلك القضايا ... لابد لادب كل عصر من ان يتعلق بمواضيع مشتقة من قضايا ذلك العصر ومشاكله .. واديب العصر مسئول عن أن يتصل أدبه اتصالا حميما بهذه المواضيع يستمد منها الروح والمضمون لادبه» (١)

ويحترس رئيف خورى من الظن به من أنه من معتنقى الواقعية الاشتراكية فيقول : «يولع الماركسيون السوفياتيون الرسميون بترديد هذه الكلمة .. الادباء مهندسو الارواح البشرية» صحيح ولكن شرط الا يكون هؤلاء المهندسون قد هندس لهم سلفا كل شىء» (٢)

أى أنه يرى الالتزام التزاما حرا خاليا من التقنين له وفرض الاحكام المسبقة على حسب ما ترى الفلسفة الماركسية .

واما الدكتور طه حسين فهو يبرىء الادب من اية فلسفة تفرض عليه ، ويرى أن السياسة هى التى جاءت بتلك النظريات المختلفة فيقول : «هؤلاء الساسة ارادوا اذا ان يؤثروا فى الادب وان يفرضوا عليه نظرياتهم السياسية . فكان الادب الموجه وكان الادب الموجه وظهرت الكتابة التى يلتزم بها الاديب ، وظهرت الكتابة التى لا يلتزم فيها الاديب شيئا كل هذه الاشياء صنعتها السياسة» (٣)

ويصرح الدكتور طه حسين بدم اعجابه أو رضاة بفلسفة الواقعية الاشتراكية ويرى ان كتابا ممتازين قد ضاع امتيازهم حين اصبحوا يسخرون امتيازهم لخدمة الفلسفة الالتزامية التى تتبع المنهج الواقعى الاشتراكى فيقول :

«لا تصدقوا أنى لا اقرأ ادبا شيوعيا فأنا اقراه واكثر من قراءته واقرأ ادبا اشتراكيا واكثر من قراءته ... ولكن اسمحوا لى ان اقول انى قلما احسست الصدق فى هذه الآداب الموجهة واكثر ما تاخذنى الرحمة والشفقة

---

(١) الادب المسئول — ص ١١٣ — بيروت
(٢) السابق ص ١٠٢
(٣) السابق ص ١٠٤

لكتاب بارعين متميزين قادرين حقا على أن يبدعوا أو ينتجوا : ولكن الظروف أرادت ان يكونوا موجهين ، فأضاعت من قيمة ما يكتبون كثيرا واضاعت منها كثيرا جدا» (١)

ويصل من هذه المقدمة الى نتيجة يراها ضرورية ومؤكده وهي الحرية المطلقة للاديب والبعد عن تسخير فنه لاية فكرة سياسية مهما يكن وجهة نظرها ، فيقول . لا ينبغي اذا ان ننظر للاديب على انه مسخر نوجهه لهذه الغاية أو تلك بل ينبغي ان تنظر للاديب على أنه عنصر حي ينتج ما يستطيع وتنتفع نحن بما ينتج لا اكثر ولا اقل» (٢)

والدكتور طه حسين يحث الادباء على تجويد فنهم ولا يضيرهم رضا القراء أو سخطهم فيقول : «وسيحرص قوم آخرون من الادباء على كرامة الفن وجودته اكثر مما يحرصون على انتشاره وشيوعه فيجودون أدبهم ويحفلون بهذا التجويد ثم يرسلون ادبهم الى القراء غير حافلين بالرضا أو السخط ولا بما ينتجه الرضا أو السخط من الفقر والثراء .

وهؤلاء هم قوام الحياة الادبية ، وهم هداة الناس وقادتهم الى الحق والخير والجمال» (٣)

وهو في موضع آخر يدعو الى لطلاق الحرية الكاملة للادب والادباء ، ويرى انه يجب اتاحة مختلف مجالات التعبير الحر في كل ما يشعرون به بل يرى ان القوانين التى تتدخل في الادب بحجة المحافظة على المعايير الاجتماعية مثل الفضيلة مثلا انما تكون بذلك حامية للرذيلة ، حين تحد من حرية الاديب يقول : «فالادباء عندنا ليسوا احرارا بالقياس الى الدولة ولا بالقياس الى القراء وما اكبر النبوغ الذى يضيع ويذهب هدرا لانه يكظم نفسه ويكرهها على الاعراض عن الانتاج خوفا من الدولة أو خوفا من القراء ، يجب ان يحرر الادب والادباء ، وان يتاح لهم القول في كل

---

(١) السابق ص ١١٥
(٢) السابق ص ١١٨
(٣) الوان ـ دار المعارف ص ٣١

ما يشعرون به ويجدون الحاجة الى القول فيه ؛ ويجب ان تكون قوانينــــا سمحة ، وان يكون تطبيقها سمحا وان يكون ذوق الجمهـــور سمحا كذلك ، ولنثق بأن الانتاج القيم وحده هو الذى سيبقى وسينفع .. ولحرية الرأى شرها احيانا ولكن لها خيرها دائما ، ونفع الحرية أكثر من شرها على كل حال ... وما اشك فى ان قوانيننا حين تشدد فى مصادرة ما تصادر من حــرية الادب لا تحمى الفضيلة وانمــا تحمى الرذيلة وتخلى بينهـــا وبين النـــــاس» (١)

كذلك نجد الدكتور «محمــد النويهى» يجمع بين انســـانية الفن مع اعتبار لفردية الانسان وخاصـــة فى العملية الابداعية من حيث كونها ذات عاطفة وانفعال تؤثر فى التجربة الفنية فيقول «اننا لسنا ممن يقولون بأن الفن للفن وحده ، الذين يطلقون الفنان من كل مسئولية اجتماعية واخلاقية بل نحن نعد الفن انتاجا انسانيا يصح ان يحكم عليه بالاحكام التى تخضع لها جميع الانتاجات البشرية من حيث خدمتها للانســـانية ، ومعونتها اياها على ان تزيد نصيبها من السعادة والتقدم ، والرفاهية ولكن من الخطـــــ العظيم ان نغالى فى تفسير هذا الالتزام الى حد يلغى العنصر الشخصى فى الفن ، ويجعل الفنـــانين مجرد آلات حــاكية تنطق بآراء ونظريات وتردد عواطف وانفعالات يفرضها عليهم المجتمع أو النظام السياسى المسيطر عليه وعلى هــذا التفسير يكون الادب والفن جميعه لم يوجــد الا لخدمة اهداف جماعية معينة سياسية واجتماعية يلزم الاديب بخدمتها وترويجهــا والدفاع عنها ويرغم على هـــذا ارغاما ، فلا يقبل انتــاجه الا اذا انسجم مع هـــذه الاغراض الجماعية ، ولكن هـــذا التفسير يهدم الادب من أســـاســـه فان اساسه ليس الا انفعال نفس الاديب بتجاربه ومحاولته ان يعبر عن هـــذا الانفعال الشخصى الذى عاناه فى صميم كيانه الفردى ، ثم انه تفسير ينتهى بالادب الى التشابه والتكرار لانه يفرض على جميع الادباء نظرة واحـــدة الى الكون والحياة وطرازا واحدا من رد الفعل على تجاربهم ، وهــذا يلغى

---

(١) مستقبل الثقافة فى مصر — مطبعة المعارف ١٩٤٤ ص ٣٨٠ — ٣٨١ .

ما فى النفوس البشرية من تعدد وغنى ، وما بين سلوكها من تنوع يسببه اختلافها فى امزجتها وميولها وأذواقها» (١)

فالفكرة العامة هى فردية الفنان خوفا من تكرار الانتاج الفنى على وتيرة واحدة ولكن ذلك لا يعنى التخلى عن المشاركة الانسانية وجعل الفن ذاتيا متقوقعا ، فهويرى كذلك ان الادب لم ينشأ«لمجرد الترويح وتزجيةأوقات الفراغ ولا هو نشأ لمجرد التعالم والتنافس فى اظهار الحذق ، بل نشأ لغرض جاد خطير عظيم الخطورة والجد ليزيدنا شعورا بانسانيتنا وفهما لكنهها وتقويما لها وتقديرا لكل ما تعج به من مواطف وانفعالات وميول ونزعات» (٢)

لكن الحرص على الا يتحول الفن الى مجرد تقريرات خاضعة لاوامر خارجة عن شخصية الفنان والخوف من أن يتحول الفنان الى مجرد آلة حاكية تدفع الى التحذير من تفسير فلسفة الالتزام خارج اطار الفنان فيقول : «ان عددا متزايدا من كتابنا ونقادنا فى هذه الايام حين ينادون بالالتزام فى الادب يسرفون فى تفسير هذا الالتزام ولا يفهمونه على حقيقته حتى ليغلبون على الادب اهدافا ثانوية وينسون هدفه الاول ، وهو أن يعبر عن عاطفة الاديب نفسه ... اننا لسنا ممن يقولون بأن الفن للفن ، ومن الذين يطلقون الفنان من كل مسئولية اجتماعية واخلاقية ، بل نحن نعد الفن انتاجا انسانيا يصبح ان يحكم عليه بالاحكام التى تخضع لها جميع الانتاجات البشرية من حيث خدمتها للانسانية» (٣)

كذلك يرى محمود تيمور ان الالتزام قائم على مراعاة فردية الفنان مع الاهتمام كذلك بقضايا المجتمع فهو يجعل للفن وظيفة اجتماعية فى معالجة القضايا ومشكلات المجتمع .

ولكنه يحدد نجاح الفن فى ذلك «على مدى استجابة الاديب لهذه

---

(١) محاضرات فى عنصر الصدق والادب ص ٩١ ــ ط معهد الدراسات العربية .
(٢) السابق ص ٣٣
(٣) وظيفة الادب ص ٩٣

المشكلة أو تلك القضية ومبلغ ماله من صـــــدق التأثر وقوة الاداء ، ومتى استطاع الاديب ان يحيا فى صميم القضية الاجتماعية او المشكلة القومية تيسر عليه ان يعبر عنها تعبيرا فنيـا اصيلا حتى يمكن ان يتوافر بين الاديب وموضوعه «تلاؤم وائتلاف فى جـو من الحـرية الطليقة لا فرض فيه على الاديب ولا الزام فيكون الادب غاية ، ويكون الادب وسيلة . قولان يترادفان مادام الاديب موفور الموهبة عميق الحس صادق الالهام» (١)

فالكاتب يرى ان الاديب والفنان يقوم بعملية استقطاب للمشـــــاعر الجماعية ويبلورها تجاه ذاتيته حتى تظهر وكانها صـــــادرة اصيلة عنه اى يجمع فى بؤرة مركزة تتسع بالفكر الجماعى .

كذلك يؤمن الدكتور (شوقى ضيف) بمقياس الالتزام ويرى ان الاديب جزء من مجتمعه ، بل يرى تقويم العمل الفنى بقدر دورانه فى اطار المجتمع واهتمامه بمشـــكلاته «وهو هنـا يقترب من وجهة نظـر الدكتور مندور» الســـابقة فيقول : «وكان من أثر ظهور النظريات الفلسفية الحديثة فى هذا القرن أن ظهر مقياس جديد هو مقياس الالتزام فى الادب ، فالإدب ينبغى أن تكون له دعوة اجتماعية يلتزمها ، بل ان هذا هو واجبه الذى ينبغى الا يتخلى عنه حتى يصبح دعامة من دعائم المجتمع .

وهل الاديب الا كجزء من مجتمعه فعليه ان يشترك فى نشاطه .... يعمل على تقدمه الى الامام ، والا كان معولا من معاول هدمه وعاملا من عوامل انتقاضه .

وليس بصحيح أن الاديب من حقــه ان يعتزل الجمـــاعة بل الواجب انه مجند لخدمة أغراضها ، والا فهو طفيلى فيهـا رجعى ينبغى أن يؤخــذ على يــده .

وعلى هــذا القياس لا يعــد الاثر الادبى جيــدا الا اذا هــدف الى ما يهدف اليه مجتمعه فان انحرف عنه كان لغوا من الادب وهذرا» (٢)

---

(١) دراسـات فى القصة والمسرح ــ مكتبة الاداب ص ٢٠٢

(٢) فى النقد الادبى ط ٢ دار المعارف ص ١٩٢

وهو يرى أيضـا أننـــا نعيش في عصر صراع وعلى الاديب واجب المساهمة بفنه في اطار هـذا الصراع لانه لابد وان يكون جزءا من هـذا الصراع وداخلا فيه يستمد منه بواعثه وأفكاره ومبادئه ويرتبط به ارتباطا قويا متصلا ، اما اذا ينفصل عنه مؤثرا ان يعيش لنفسه ولفرديته المحضـة فانه يتخلى نـع مسئوليته ازاء مجتمعه الذى يعيش فيه والذى يستمد منه حياته ويصبح ادبه لونا من الوان الترف لا اداة من ادوات الحياة .

من اجل ذلك ينبغى ان يتخلص الاديب من كل ماهو فردى محض ، وأن يحقق الصـلة بينه وبين أمتـه فى كل ما يصـدر عنه بحيث يـكون أدبه دعامة من دعائم حيـاتها بكل ما يجـرى فيها من ألم ، وأمل ، وشـقاء وســعادة» (١)

ولعله من الواجب ان نذكر رفض الدكتور مصطفى ناصف لفكرة التأثير أو التأثر الاجتماعى بمعنى عدم الربط بين العمل الادبى والوسط الاجتماعى حين يقول «: العمل الادبى يشب عن طوق السـياق الاجتماعي الخـاص ، ويعلو عليه وينفك عن اساره وتفسير ذلك واضح الى حد بعيد ، فكل لحظة غنية بامكانيات لا حصر لها ، وليس لظرف اجتماعى ما معنى واحـد على عكس ماقد يتبادر الينا فالاديب ينتمى — حقا — الى طبقـة اجتماعية ولكن هل لتفكير هذه الطبقة حدود معلومة ؟ وهب ان هنـاك حدودا الا يستطيع الفنان ان يفكر فى حدود أوسع منها الا يستطيع ان يخلق الذوق الاجتماعى الذى يمكن ان يستمتع بمّا يكتب» (٢)

ونستطيع ان نلتمس صـدى هـذا التيار النقدى الداعى الى فلسفة الالتزام فى تطبيقه على النتاج الفنى والحكم عليه بمدى مسـاره فى هـذا المنحنى الالتزامى .

نجد الدكتور (عبد القادر القط) فى تقييمه لبجماليون ، لتوفيق الحكيم ينتقد فكرة البرج العاجى ويرى ان الفن الصحيح هو الذى ينبع من الحياة

---

(١) فى النقد الادبى ص ١٩٤
(٢) دراسة الادب العربى الدار القومية ص ٩٧

ذاتها وان على الفنان المشاركة فى تطور المجتمع فيقول : «ولا شك ان هذا ظلم بين للفن جاء من تصور المؤلف له فكرة مجردة لا صلة لها بالحياة .... وهو ارتداد الى فكرة البرج العاجى الذى كفر الفنانون بها منذ زمن بعيد ، وآمنوا بأن الفن الصحيح لا يمكن الا ان ينبع من الحياة ذاتها ويتفاعل معها فيؤثر فيها ويتأثر بها .

واذا كان الفنان يعمد أحيانا الى رسم مثل عليا ، فليس ذلك لانه يكره الحياة بل لانه يريد ان يرسم للناس الطريق الى حياة افضل وأسعد وهو لا يعشق هذا المثل الاعلى لذاته بل يسعى جاهدا عن طريق فنه الى خلق وعى عند الناس ... وبذلك يشارك الفنان فى تطور المجتمع .

أما توفيق الحكيم فيصور بجماليون عاشقا لتمثاله باعتباره نقيضا للحياة لا صورة لما يمكن ان توحيه الحياة إلى الفنان من معانى الجمال او محاولة للتطور بها» (١)

وكذلك يتبع نفس المنهج النقدى وهو ينقد مسرحيات أهل الكهف ، وشهر زاد فينقد تجريدها الذهنى الخالى من النزعة الايجابية ، ويعيب الحوار السلبى وينعى روح الهزيمة فيقول : «ولو كانت هذه الافكار مع ذهنيتها الغالبة ذات طابع ايجابى يلقى فى نفس القارىء شيئا من الامل والتفاؤل والايمان بالحياة لكان للمؤلف بعض العذر فى ذلك الاسراف ، ولكنها جميعها افكار سلبية تدعو الى التشاؤم ... وحوار المسرحية (يقصد اهل الكهف) ملىء بهذه المعانى السلبية كاشارته الى فشل مصر فى مقاومة الزمن ... اما شهر زاد فختامها كذلك فشل شهريار فى الكشف عن الحقيقة وحوارها لا يقل سلبية من حوار أهل الكهف كما فى قول شهريار مثلا بعد عودته من رحلته البعيدة وراء الحقيقة .

هأنذا فى القصر من جديد الام انتهيت ؟ الى مكان البداية كثور الطاحون على عينيه غطاء يدور ثم يدور وهو يحسب انه يقطع الارض سيرا

---

(١) فى الادب المصرى المعاصر ــ مكتبة مصر ص ٨٠

الى الامام فى طريق مستقيم ... وهكذا نرى كيف صرف المؤلف فكرة البحث عن الحقيقة الى جانب العجز والفشل مع مافيها من امكانيات كثيرة لتصوير روح ايجابية منتصرة ، وفى بجماليون نرى روح الهزمة واضحة كذلك فى تحطيم المثال لتمثاله الرائع وموته وهو فى حال اليمة من الشك ... ولو قارنا بين هذه النهاية ونهاية مسرحية برناردشو لراينا الفرق واضحا بين فنان يائس متشائم وآخر متفائل ينظر الى الحياة من جانبها المتفتح الرحب» (١)

وقد رد الحكيم على هذا الفهم لمسرحياته بقوله انها جميعا وضعت لخدمة قضية الانسان ... وانه ليس ذنبه أن أهدافه لم تظهر لكل الناس .

كذلك يرى الدكتور عبد القادر القط : ان الفن يستطيع تغيير قيم المجتمع وأن الكاتب الملتزم يستطيع باصالته وصدقه رسم طريق اجتماعى جديد عن طريق التزامه فى فنه وعن طريق ما يرسمه من شخصيات فى قصته أو كلمات قصيدته .

فمن وجهة نظره ان الكاتب الموهوب له دائما من النفاذ وصدق البصيرة ما يدفعه الى التحرر من تلك القيم ليرسم لمجتمعه طريق الخلاص وليبث فى نفوس قرائه ايجاءاته الموجبة وايمانه بالحياة ، وليس الطريق الامثل الى هذا الخلاص أن نصور الظلم والفساد ونحمل عليهما بالكلام وحده ، وعلى حين نخضع شخصياتنا القصصية لما تلقى من الظلم والفساد ... فلتكن شخصياتنا اذا شخصيات قوية ثائرة ولتكن فى ثورتها أشبه بالحياة لا تغرق فى المثالية اذا لم يكن هناك موضع لها ، ولا تخضع للقيم اذا كانت تحس ببلى تلك القيم وبانها تفسد عليها حياتها وحياة الاخرين» (٢) .

كذلك نجد الدكتور عبد القادر القط فى نقده «البداية ونهاية» لنجيب محفوظ يحث الكتاب ويبارك جهودهم وافيالهم على تصوير الطبقات

---

(١) السابق ص ١١١ .
(٢) السابق ص ٤٣

المضطهدة ويرى ان ذلك هو واجب الكتاب ومسئوليتهم فى سبيل التغيير ويرى ان رواية نجيب محفوظ «بداية ونهاية» وهى تصور كفاح أم مات عنها زوجها تحاول ان تربى أطفالها تربية صالحة وترتفع بهم من هوة الفقر ... وقد زاد من اقبال الكتاب على تصوير هذه الشخصيات ماجد على المجتمعات الشرقية من وعى طبقى احس الكتاب معه ان عليهم واجبا نحو الطبقات المضطهدة الفقيرة فراحوا يختارون نماذجهم من بين أفرادها ليصوروا مبلغ بؤسها وحرمانها واثر الظلم والفقر فى نفسيانها ، ولا شك أن هذه غاية نبيلة اذا استطاع المؤلف ان يسلك السبيل الصحيحة لتحقيقها فى عمل فنى ناجح» (١)

بل انه يتقدم خطوة اخرى حين يرى ضرورة البحث عن منهجية التزامية من الكتاب تجاه كتبهم فيقول : «والقصاص حين يصور الحياة يستطيع ان يختار نماذج من بين الايجابيين او السلبيين او منهما معا ، ولكنه بعد ذلك مطالب ان يضع هذه النماذج جميعا تحت ضوء خاص يخلق دلالات جديدة ويبث فيها معانى طريفة تجعل من قصته حافزا الى الحياة ومنبها الى ما بهـا من خير وشر بحيث يخلق فى نفوس قارئيه وعيا قويا بمجتمعهم ومشكلاته ونفوسهم وحقيقة ما يعتمل فيها من احاسيس ، — وهكذا يكون الفن — الى جانب المتعة الجمالية — دافعا الى التطور باعثا على اليقظة العقلية والنفسية لا مجرد تسلية محضة ، ومن اليسير على القصاص ان يصور النماذج الايجابية لتجتمع فيها كل هذه الصفات والمعانى اذ أنها بطبيعتها قادرة على ذلك مستجيبة لما يبثه الفنان فيها من حياة واحياء ، أما تصوير الشخصيات السلبية فأمره صعب وأشق من هذا بل هو مزلق خطير قد يفضى بالقصة الى ان تكون باعثة للسخط على الحياة ، مثبطة لهمم قارئيها تلقى فى نفوسهم من الايحاءات السلبية ما يجعلهم صورة لتلك الشخصيات الضعيفة العاجزة ... وهكذا تفشل مثل هذه القصص من الناحيتين الاجتماعية والفنية معا» (٢)

---

(١) السابق ص ٩ .
(٢) السابق ص ٦

وفى نفس المنحنى النقدى ينقد سلامة موسى «أهل الكهف» مهما الحكيم كذلك بعدم الايجابية وأن هذا العمل الادبى ـ فى رأيه ـ لا يخدم المجتمع ولا يخدم الحياة فيقول : «فى هذه المسرحية لم يكن توفيق الحكيم ايجابيا : فان رجاله لم يحلوا مشكلاتهم الا بالاعتكاف والانزواء ثم الموت أى ذلك الحل السلبى الذى يلجأ اليه العجزة الذين لا يفكرون .

ثم هو آثر لهم الموت على الحياة ، وكأنه قد صار داعية انتحار بدلا من أن يكون داعية حياة ، والنقد السليم للادب هو النقد الاجتماعى اى أن النقد يسأل : ماهى قيمة هذا العمل الادبى فى المجتمع ؟ هل هو يحض على الحياة والصحة والخير أم يحض على الانتحار والمرض والشر ؟ فهل دعا توفيق الحكيم فى هذه المسرحية الى الحياة ؟ الجواب لا .. انه دعا الى الموت» (١)

كذلك نجد الدكتور (مندور) يبارك مآخذ (يحيى حقى) أيضا على مسرحية «أهل الكهف» فى حديث كان قد نشره يحيى حقى بمجلة «الحديث» الحلبية سنة ١٩٣٤ فيقول : «ونراه (يقصد يحيى حقى) مثلا يأخذ على توفيق الحكيم نزعته الصوفية فى أهل الكهف : «هل لنزعات التصوف محل فى مصر ؟ انها فى ميدان قتال مادى يستلزم منها اقصى الجهاد ، وسلاحها فيه اعتداد بالنفس وبالتسامى بها والشعور بقيمة هذا الشعب المظلوم المرنوم فى الطين .

فقصة أهل الكهف خطرة على شبابنا لانها تزيغ أبصارهم عن هذه الحقائق فليس كل القراء فى ثقافة المؤلف ، والنظرة السطحية للتصوف اما شجعت التكاسل والخمول والهروب من المسئولية . واما خلقت انانية عظيمة تقطع صلتها بمن حولها على حين انه لا خلاص بمصر الا على يد مجهود مشترك يبذل فيه كل شخص اقصى ما لديه دون نظر الى منفعته المباشرة ويعلق الدكتور مندور قائلا : «تتبين الى اى حد يعتبر يحيى حقى الجمالى المنهج رائدا من رواد النقد الايدولوجى الذى اندفع اليه

---

(١) الادب للشعب ص ١٣٥

شباب النقاد ، وبعد ثورتنا الاخيرة : وما أحسب التصوف الذى يأخذه يحيى حقى مع توفيق الحكيم فى «أهل الكهف» الا مرادفا لما يسميه نقادنا الجدد بالسلبية والهروب» (١)

ولعله من المناسب ان نذكر راى الدكتور طه حسين فى اهل الكهف ، وشهر زاد حتى نتبين البعد بين المنهجين النقديين يقول طه حسين «اما قصة اهل الكهف فحادث ذو خطر لا اقول فى الادب العربى العصرى وحده . بل أقول فى الادب العربى كله ... ويمكن ان يقال انها أغنت الادب العربى ، واضافت ثروة لم تكن له ، ويمكن ان يقال انها قد رفعت من شأن الادب العربى ، واتاحت له ان يثبت للاداب الاجنبية الحديثة» (٢)

ويقول عن شهر زاد : «فاعترف بانها كقصة اهل الكهف فن جديد من الانتاج فى ادبنا الحديث لم يسبق توفيق الى مثله ولا الى قريب منه ، ولست اذعم انها المثل الاعلى فى القصص التمثيلى ... ولكنى ازعم أنها أثر فنى متقن ممتع دقيق الصنع بارع الصورة خليق بالبقاء ، وبالبقاء الطويل» (٣)

كذلك يقول عن براكسا : «والاستاذ (يقصد الحكيم) قد يحمد النظام الدكتاتورى بشرط أن تتحقق فى ظله الحرية والعدالة وليس الى ذلك من سبيل لان الحرية والعدالة تناقضان النظام الذى يقوم على سلطان الفرد وتحكمه واذا فالاستاذ يسخر من هذا النظام كما يسخر من ذلك ، واكبر الظن انه يؤثر الفراغ لفنه والخير أن يفرغ لهذا الفن» (٤)

واذا نظرنا الى المضمون الفكرى فى «براكسا» نجد انه لا يمكن

---

(١) النقد والنقاد المعاصرون ص ٢٢٤ ، وانظر نفس الحديث فى فجر القصة المصرية ليحيى حقى سلسلة المكتبة الثقافية ص ١٣١ .

(٢) فصول فى الادب والنقد مطبعة المعارف ١٩٤٥ ص ٩٢

(٣) السابق ص ١٢٣

(٤) السابق ص ١٤٢

اصلاح الحكم الا بسيطره قوية لفرد قوى حين تفسد النظم الديمقراطية ويقول عنها مندور كذلك : «ومن الواجب ان نلاحظ ان الراى قديم سبق أن عبر عنه توفيق الحكيم نفسه فى قصته الكبرى «عودة الروح» حيث يرى ان الشعب المصرى لا تنقصه غير القيادة القوية الحازمة ليأتى بالمعجزات فهو يؤيد بذلك مبدأ الحكم المطلق ويفضله على الحكم الديمقراطى القائم على تعدد الاحزاب بعد ما شاهده من فساد تطبيق هذا النظام فى بلادنا» (١)

كذلك فهو يحيى «الحكيم» فى اتجاهه الاخير نحو المسرح الهادف فيقول : «وعلى أية حال فنحن نسجل لتوفيق الحكيم هذا التطور الواسع بل ونحمده له وقد دل بذلك على حقيقة ما حدثنا هو نفسه من قدرته على التكيف فرأيناه يردد فى ادبه مفاهيم حياتنا الثورية الجديدة ويؤيد تلك المفاهيم بل ويتوجه نحوها واثمر هذا الاتجاه الجديد ثمراته الناجحة فى مسرحيات «الايدى الناعمة» و «الصفقة» و «اشواك السلام» التى نعتبرها من خير ان لم تكن خير ما كتب توفيق الحكيم من مسرحيات من ناحية مضمونها الانسانى الصاعد الذى يواكب ركب الانسانية المتطور دائما الى الامام» (٢)

ويرى «مندور» ان «الحكيم» بعد ثورة ٢٣ يوليو بدأ فى مسرحياته يصدر من فلسفة اجتماعية محددة وهى فى رأيه الفلسفة الاشتراكية ويضرب مثلا لذلك «بالايدى الناعمة» و «الصفقة» لكنه يتهم الحكيم بأنه لم يكن رائدا لهذه الفلسفة وانما هو مجرد تابع ويصف ادبه الصادر عن ذلك بأنه «ادب الصدى» لا ادب القيادة ويرى كذلك وهو يؤكد دعوته ان مسرحيته «عودة الروح» التى يسجل فيها كفاح الشعب المصرى بعد ثورة ١٩ انما كانت صدى شعبيا لتلك الثورة ويقول «وأياما يكون الامر فنحن نعتقد ان مسرحيتى «الايدى الناعمة» و «الصفقة» هما خير ما كتب توفيق الحكيم من مسرحيات اجتماعية وذلك لان «الايدى الناعمة» توضح

---

(١) مسرح الحكيم نهضة مصر ــ ط ٢ ص ٩٣
(٢) الوان دار المعارف ص ٣٠

معنى كبيرا من معـــانى ثورتنـــا الاشتراكية الاخيرة ... واما مسرحيـــة «الصفقة» فتصور الحالة التى كانت سائدة فى الريف قبل الثورة»(١) .

كذلك هو يبـــــارك المسرح الملتزم لدى نجيب سرور فى مسرحيـــــة «ياسين وبهية» ويرى انه قد طورها «الى قصـــة هادفة مؤثرة رغم انهـــا لم تكتب كمسرحية بمقوماتها بل كتبت كقصـــيدة شعرية ثورية طويلة ... حققت هـــدفها فى اثارة مشـــاعرنا ضـــد الظلم والظالمين من البشـــوات الاقطاعيين فى العهد البائد» (٢)

ويقارن بينها كذلك وبين مسرحية الحكيم «شمس النهار» فيرى أنها جسدت قيمة ايجابية وهى قيمة العمل واعتباره شريان الحياة وعمودهـــا الفقـــرى ..

ويقول ... «وهكذا خرجت من المقارنة بين المسرحيتين وانا ارجو من ادبائنا وفنانينا المخضرمين ان ينتقلوا مع الثورة من مرحلة الحيرة والتردد الى مرحلة الشجاعة والالتزام والتجديد الاصيل» (٣)

ويقول «العالم» عن أهل الكهف «أن مسرحية أهل الكهف مأســـــاة مصرية بحق ولكنها مأساة مصر من جانبها المهزوم الذليل ، مصر التى ترى الزمن عدما اسود لا حركة للتطور والنمو والنضوج ، مصر التى ترى الزمن ثقلا وقيدا لا تيارا دافقا خلاقا وعملية نامية ... ولهذا كانت هذه المسرحية من الادب الرجعى الذى وان عكس جـــانبا من الحيـــــاة المصرية الا انه لا يشارك فى حركتها الصـــاعدة بل يقبع عنـــد علاتها وقواها الخـــائرة المهزومة ... حقا ان اهل الكهف قصة عصرية تعكس فهما عصريا للزمن يرتبط بأشد الصـــور نكوصا ورجعية وتعسفا ويتفق مع مشـــاعر الهروب والهزيمة ، ويؤكد فلسفة التخـــاذل والهروب ويحـــارب العقل والبصيرة

---

(١) مسرح الحكيم ــ دار نهضة مصر ط ٢ ص ٣١
(٢) الســـــابق ص ١٧٧
(٣) الســـــابق ص ١٧٨

ويدافع عن الغيب واللامعقول ... انه لا يجعل من الزمن وتسودا نفذى به معركة الحياة ضد اعداء الحياة بل يتخذه كهفا عدميا مظلما»(١) .

ويقول عن عودة الروح ان «عودة الروح» لم تشترك اشتراكا فعليا فى ثورة ١٩ ولكنها عبرت عن مرحلة حاسمة من مراحل تكوننا القومى»

ويقول عن «بجماليون» «وبجماليون ثار على الحياة العاملة المنتجة ، وفضل عليها الخطوط الجامدة للتمثال ، وبهذا عبر عن مرحلة جديدة من حياة توفيق الحكيم فى مواجهة تاريخنا القومى والوجوديون فى مصر لا يقولون صراحة نحن خونة ، نحن لا نؤمن بالقومية المصرية ، لان القومية تجريد ولا نكافح المستعمر لاننا أحرار أن نفعل أو لا نفعل ، والامر لدينا سواء ، ولكنهم بدعوتهم الى الفردية المطلقة والحرية المطلقة انما يتخذون موقفا نكوصيا من الاستعمار»(٢) .

ونلاحظ تحامل الكاتب واتهام الحكيم بالانعزالية بناء على وجود معتقد مذهبى يطبق عليه العمل الفنى بالرغم مما سبق ذكره من أن الحكيم يقرر صراحة انه لم يخرج عن دائرة الالتزام الذى يختاره بفرديته الا أن هذا الالتزام قد تغيب دلالته تحت دائرة الذهنية .

واذا كانت المسرحيات السابقة تعرضت للنقدات السابقة تحت ميزان فلسفة الالتزام فان مسرحية «عودة الروح» لمسارها على حسب المنهج الالتزامى ترضى النظرة النقدية التى تضع فى حسبانها الخط الالتزامى .

فنجد الدكتور على الراعى يقول عنها «لعل مما يجعل «عودة الروح» عملا باقيا حتى الان وما يمهد لها سبيل البقاء فى المستقبل هو انها تسجل المجتمع المصرى فى حالة حركة شاملة الى الامام . فاهل المدن ، واهل

---

(١) فى الثقافة المصرية منشورات دار الفكر الجديد بيروت ١٩٧٥ ص ٨٧
(٢) السابق ص ٢٣

القرى فى «عودة الروح» فى حالة تأهب ثورى ، وينتهى بانفجار عتيق ، وأبطال الرواية كلهم يســـعون الى تحسين احـــوالهم وكلهم يتطلع الى ان يحدد لنفســه مستقبلا جديرا بآماله ومواهبه .

تعتبر «عودة الروح» عملا تقدميا فى مضمونه واتجـــاهه العـــام رغم نظرته الصـــدفية للاحداث ورغم اسقاطه لاهميـــة العمل المادى للتحضير للثورات وتفجيرها ورغم نظرته البطولية الفردية للتاريخ تلك النظرة التى تجعل مقدرات الامم رهنا بظهور البطل الفرد بدلا من أن ترى فى ظهور القائد والزعيم . تعبيرا عن ثورة الامة وليس سببا من أسباب قيامهـــا» (١)

كذلك يفعل الناقد حين يتعرض لقصة «زينب» للدكتور محمد حسين هيكل فيضــع فى اعتبـــاره الاول الهدف الالتزامى ويجعل نقـــده يدور فى مؤاخذة السلبية والذبذبة فى النظرة لمشكلات المجتمع فيقول : «ففى تعليق رواية الحوادث على مصير «حسن» الذاهب الى الجندية ينادى «هيكل» بمالا يخطر قط على بال بطله : ينـــــادى بتكتل العمـــال وتعـــاونهم لدفع «بلوى المجموع والاخذ بالثـــأر من حكام الجمعيـــة الفـــاشمين» ويؤكد ان «حسن» ليس له الا ان يبقى ســـــاكتا حتى يأتى اليوم الذى لا تضيع فيه كلمته من غير ان يسمعها أحد ، بل تكون حين ينطقها ذات رنين يقرع آذان المتحكمين فى رزقه ورزق امثاله ، والقابضين على حريتهم جميعا يقرعهــــا فتفزع لقرعه وتتجه نحو الصوت فتفهم ما يريد وتجيبه الى ما يطلب» .

هـــذه النظرة العلمية الواقعية لمشاكل الفقراء والمغضوضى الحقوق هى بالضبط ما ينقص «حامد» ، وغيابها عنه هو الذى يدفع به الى كل هذا التذبذب والتناقض والانحدار ـــ ان نظرة «حامد» لشـــاكل المجتمع تضع الرحمة محل العدل وتنادى بتعايش الاستغلال وضحاياه . .

ان «حامد» يبغى تحرير المجتمع عن طريق الكلم الطيب والمسح على رؤس الفقراء والإعتراف بالمنبوذين على نحو ما كان يفعل غاندى ، وان كان

---

(١) دراسات فى الرواية المصرية مطبعة مصر ١٩٦٤ ص ١٠٨ـــ١١٧

هـــذا الاخير يمتاز بأن اعترافه بالمنبوذين قد كتلهم وراءه في حركة وطنية عارمــــــة» (١)

كذلك يضع النقد المعاصر في حسبانه عند تقييم القصة التزامها نحو المجتمع واهتمامها بغرس النزعة التفاؤلية فيبلور الدكتور «رشاد رشدى» اتجاهاته النقدية نحو القصة وما حدث فيها من تطور في اطـــار المجتمع من اهتمام بالاحداث الوطنية وامتداد هذا الاهتمام خارج حدود الوطن وعدم اقتصارها على أفراد الطبقة الغنية بل أصبح للرجل العـــادى مكانا فيها مع استخدامها للحظات العادية وعدم اقتصـــارها على الاحـــداث الكبرى ثم ظهور قيم جديدة من اهمها تمجيد العمل والتضحية من أجل الوطن والتفاؤل بالمستقبل»(٢) .

كذلك نجد الدكتور طه حسين يضع في تقييمـــه للقيمـــة الفنية لعمل «نجيب محفوظ» في «زقاق المدق» حـــرص نجيب على الالتزام الاجتماعى فيقـــــول :

«... واما القيمة الثانية الخطيرة لهذا السفر الضخم «زقاق المدق» فهى أنه بحث اجتماعى متمكن كأحسن ما يبحث أصحاب الاجتماع عن بعض البيئات يصورونها تصـــويرا دقيقا ويستقصون أمورها من جميع نواحيها ، وما اكثر ما خطر لى وأنا اقرأ هذا الكتاب انه لم يوجه الى الكثرة من القراء وحدهم ليجدوا فيه ما يطلبون من المتعة الفنية الخالصـــة التى تشـــوق وتروق وانمـــا وجـــه أيضـــا الى البـــاحثين الاجتمـــاعيين الذين يبحثون ليصلحوا»(٣) .

وهو كذلك يتخـــذ نفس المقيـــاس النقـــدى في حـــديثه عن قصص

---

(١) الســــــابق ص ٣٦

(٢) مجلة الكاتب سبتمبر ١٩٦١ من مقال عنــوانه «ادب الثورة في القصة القصيدة»

(٣) نقد واصلاح ـــ دار العلم ـــ بيروت ص ١١٨

أمين يوسف غراب فيقول : وهو من أبرع الناس فى تصوير البؤس والشقاء والحرمان سواء أكان مصدر هذا الخطأ هو سوء النظام الاجتماعى أم هو الانحراف عن جادة الفضيلة وطريق الخلق القذيم» (١)

وهو يتحدث عن الادب فى عصرنا فيقول : «عكف الادباء على الشعب فجعلوا يدرسونه ويتعمقون درسه ويعرضون نتائج هذا الدرس ويظهرون الشعب على نفسه فيما ينتجون له من الاثار .. وهـذا كله قد رفع الادب الى الصدق ، والدقة ، وجعله انسانيا لا فرديا ووضعه حيث وضعت الآداب الحيـة الكبرى نفسها بحكم التطور الذى دفعتها اليه ظروف الحيـاة الحـديثة» (٢)

بل ان النقاد يقومون آثار الدكتور طه حسين كذلك على حسب هـذا المعيار الالتزامى فدعاء الكروان يعلق عليها الدكتور الراعى قائلا : «ومؤلف «دعاء الكروان» ينصح منذ البداية عن الهدف التعليمى لروايته حين يجعل «آمنة» تستأذن الكروان فى سرد قصتها على الناس لعلهم يتعظون بمـا جاء فيها ، ويكفون عن سفك الدماء ويتجنبون شر القتل بدعوى الدفاع عن العرض ، وهو يبين عن نفس هـذا الهـدف حين يشجب تصرفـات بعض شخصياته شجبا صريحا ، فيصف حياة «زنوبة» مع زوجها بأنها عيشـة يقرها القانون وتنكرها الاخـلاق والدين ويمقتها اهل المدينـة أشد المقت «فليست دعاء الكروان اذا رواية تسعى لمجـرد التعبير الفنى عن حيـاة الناس دون النظر الى ما ينفعهم أو يضرهم عن هذا التعبير بل هى عمل فنى يريد ــ الى جوار المتعة ــ أن يفيد وهو لهذا يأخذ نفسه بكثير من القيود ، ويتحلل ايضا من كثير غيرها ... بهذا هدف الكاتب من سرد قصته تمتع وتنفع الناس وتجنبهم مواطن الزلل (٣)

---

(١) السـابق ص ١١٨

(٢) الوان ــ دار المعارف ص ٣٠

(٣) دراسات فى الرواية المصرية ص ١٤٢

وتستمر الدعوة النقدية المطالبة بمساعدة الفن فى علاج صدوع المجتمع الحديث والتى تسهم فى تذليل ما يواجه الانسان الحضارى من صعاب يساعد الفن فى حلها .

«لقد بدأ عصر الحكاية الناسجة حول العقد الانسانية المزمنة كل ما يستهدف تقديم الحلول العلاجية لانسان اليوم وهو يواجه صعابه الحضارية وهو يجاهد عقده النفسية الجاثمة ، وهو يسبح فى فيض لا نهائى من الخوف والتمرد والقلق ، ومشاكل اخرى اكتنفت وجوده يقاومها مجردا الا من طاقته الفكرية الخلاقة التى تبحث فى الاولويات لتضع على هديها النتائج ... وبذلك تسهم القصة مع بقية عناصر الفكر المبدع فى ترميم صدوع المجتمع الحديث ورأبها ؛ وفى ترويض مشاكله البشرية وهكذا تكون القصة مصلحا شامخا يطل فى طريق البشرية» (١)

كذلك نجد ان النقد المواكب لفلسفة الالتزام يحذر أن يكون التزام الكاتب مسبقا بأحكام مذهبية أو خضوعا لنظرية ماركسية ، وذلك خوفا من السقوط فى الشرك ؛ شرك الدعاية ، وشرك التهريج السياسى باسم الفن .

لذلك نجد يوسف الشارونى فى تقييمه لفنية نجيب محفوظ يقول ان «نجيب محفوظ» لا يتصد قصدا واعيا الى بث فلسفة معينة فيما يكتبه على النحو الذى يفعله كتاب الاشتراكية أو الوجودية اليوم ، بل انه يتعمد ذلك لانه يخشى ان تطغى الفلسفة على الاحداث فتوجهها توجيها مزيفا ، ولهذا لا يتبع الا احساسه العام بمصريته وبمشاكل الطبقة الوسطى فى المجتمع المصرى والارتفاع بهذه المشاكل الى المستوى الانسانى ، تعينه على ذلك ثقافته العامة وخبرته الفنية ودأبه وجهده واخلاصه لنفسه ، والمعروف ان هناك رأيين فى النقد الفنى احدهما يرى ان وجود فلسفة معينة يعى بها المؤلف ويهدف الى تحقيقها خلال عمله من شأنه ان يرتفع بالمستوى الفكرى للعمل الفنى بينما يرى الرأى الآخر ان العمل الفنى هو تعبير عن

---

(١) مجلة الاداب سبتمبر ١٩٦٤ من مقال بقلم كاظم الوائلى

انفعالات الانســـان فى مختلف صــورها خلال المجتمع والتاريخ وهــذا التعبير لا يخضـع ولا يجب أن يخضـع لفلسفة معينـــة ســــابقة فى ذهن الكاتب والا فان مستواه الفنى معـرض للإنخفاض حيث قد يصبح أقرب الى الدعاية .

ولعل هذه صورة من صور مشكلة الادب الهادف ، وان كان الرد على ذلك بأن لكل كاتب فلسفة يعبر بها عن وعى أو عن غير وعى فى عمله الفنى ، ولهذا فان لم يعلن الكاتب عن فلسفته التى بثها خلال عمله الفني فان مهمة النقد ان تكشف وأن تستخلص هذه الفلسفة ، وهذه هى احدى مهام النقـــد الرئيسية التى طبقت على الاعمال الفنيـــة فى مختلف العصور ، فســـاعدتنا على تفهم «أوديب» و«دون كيشوت» و«فاوست» و «هاملت» و » الارض الخراب» .

وقد أوضحت هـــذه المهمة أن الرســـالة التى يريد أن يبلغها الكاتب الناس هى التى تفرق بين عملين ناجحين من النـــاحية التكنيكية هى التى تفرق بين رواية بوليسية ورواية لجوركى أو سارتر» (١)

وفى نفس المسار النقدى لا يكتفى النقد بتوجه الفن نحو الالتزام عن طريق القصة او المسرح بل وكذلك الشعر كما سبق أيضا .

فمهما يكن موضوع التجربة الشعرية تاريخيا كان او اسطوريا أو واقعيا فالفنان مطالب باتخاذ موقف من الحياة ومن الانســـان ، وان يكون ملتزما بايجابية مخصبة للحياة .

وهو يوجه بقيامه باختيار التزامى يتبلور من داخله اتجـــاهه الفكرى ما يشف من بين جوهر المضمون داخل اطار التجربة حيث يتركز فى بؤرتها اتجاهه الفكرى .

---

(١) دراسات فى الادب العربى المعاصر ــ المؤسسة المصرية للتأليف ص ٦٥ .

«وبتقييمنا لنظرة الشاعر وموقفه من الحياة والانسان نجد مضمون التزامه وطبيعتـــه ، واذا كان من البـديهى ان الشـــعراء الذين يعبرون باشـــعارهم عن معتقد معـاد للحيـاة باســم العبث او اللامعقول أو الكارثة ، انما يقفون موقفا معاديا للالتزام لان وجهة نظرهم لا تتضمن اى عناصر ايجابية مخصبة للحياة ، فانه من البديهى ايضـــا ان الشعراء الذين يقفون بجانب الانسان فى قضايا تحرره القومى والسياسى وفى محاولة لتخطى اغترابه أمام عالم تفوق فيه التطـور المـادى على وعى الانســـان فهؤلاء هم الملتزمون ، وهم الذين يمثلون التيار الثورى فى شعرنا العربى الحـــديث» .

مثله فى الدعوة الى التزامية للعمل الشعرى مايقدمه الدكتور عبدالقادر القط لديوان الفيتورى «من آغانى افريقيا» قائلا : «ومن أبرز سمات الشعر فى تلك المرحلة اتجاهه الى الواقعية التى تتمثل غالبا فى خروج الشـاعر من قوقعته الذاتية الى اجواء رحيبـــة من المجتمع والحيــاة تتجاوب مع ما فيها من تجارب ومشكلات . . . وديوان الفيتورى من هذا اللون الحديث من الشعر الذى يدافع عن قضية يؤمن بها الشــاعر ويتجاهل فى سبيلها معظم انطبـاعاته الذاتية وقضــية الفيتـورى هى قضـية الزنوج فى افريقيـــــة» (١)

كذلك يقول الدكتور عز الدين اسماعيل محــددا مســـار الشعر فى المجتمع ومقارنا بينه وبين الشعر فى المجتمعات القديمة .

فيرى أن الشـاعر الجديد يرتبط «باحداث عصره وقضاياه لا ارتباط المتفرج الذى يصف ما يشــاهد وينفعل بما يصف ، وانما هو يعيش تلك الاحداث ، وهو يصاحب تلك القضـــايا ، وشعرنا القديم يتجه الى تسجيل المشاهد والمشاعر ، وليس امتدادا وراءها ، اما الشعر الجديد فمحاولته لاستكناه الحياة لا مجرد الانفعال بها» (١)

---

(١) فى الادب المصرى المعاصر ص ١٧١ .
(١) الشعر العربى المعاصر دار الكاتب العربى ١٩٦٧ ص ١٣

كذلك يرى ايليا حاوى وهو يعرض لمفهوم القصيدة الحديثة فيؤكد انها اصبحت تقوم بمعالجة قضية من القضايا «وترى رأيا فى الوجود موحدة ذات الشاعر من عقل وعاطفة وخيال باللغة من عمق الثقافة ما تزيل به حدود الزمن ، حتى اذا تطلق الشاعر فانما هو ينطق بمعاناة الانسان لنفسه منذ أن شرع يتأملها فى ضباب الاسطورة الى ان سيطر العقل وايقظ الانسان من الهاوية الفاغرة ثم الحيرة حول الوجود»(١)

ولعله من المناسب هنا الاشارة كذلك الى توصيات مؤتمر الادباء العرب فى دورته الخامسة فى بغداد والذى كان من توصياته «ان يوجه الادباء عنايتهم الى القاعدة الشعبية وتعميق اغوارها من الناحية الفكرية لايقاظ الوعى العربى على أوسع نطاق حتى يواجه الشعب العربى مشكلاته بفهم وصدق وتاكيد الكيان العربى الاشتراكى «الوحدوى» الجديد ... ان يواصل الادباء تاييدهم لحركات التحرر فى جميع اجزاء الوطن العربى ... ان يولى الادباء عنايتهم بحركات التحرر خارج الوطن العربى . وبخاصة فى افريقيا باعتبار أن قضية الحرية فى العالم كل لا يتجزأ ... يرى المؤتمر ان الادباء والمفكرين العرب هم طليعة القوى الثورية التى تعمل على تطوير مجتمعنا العربى فى شتى نواحى حياته ؛ ومن ثم كان من الطبيعى أن يجىء انتاجهم الادبى والفكرى وثيق الصلة بالواقع لكى يتاح لهم أن يغيروه ويطوروه بما يستجيب لامانى الشعب العربى فى وطنه الكبير» (٢)

رفض الالتزام

على الجانب المقابل نجد الرافضين لفلسفة الالتزام والداعين الى حرية الفنان المطلقة فى ادائه وفى تجربته على اعتبار أنه مهما يكن من ذاتية الموضوعات التى يطرقها الاديب ، فهى بلا شك تلمس جانبا من جوانب الانسان والمجتمع .

---

(١) مجلة الاداب ابريل ١٩٦١

(٢) مجلة الفكر المعاصر مارس ١٩٦٥ د. زكى نجيب محمود

وقد سبقت الاشـــارة الى راى الدكتور طه حسين فى ثنايا الصفحات الســـابقة حيث رايناه برفض الالتزام ويدعو الى الحسرية المطلقة للاديب ، ونستطيع ان نضيف الى رايه السابق لهجته العنيفة القاسية وهو يرد على دعوى التزامية الادب ، والى ان الادب للحياة فى كتابه «خصام ونقد» حيث يقول : «وأول ما ينبغى أن تكفله الجماعـــة المتحضرة للاديب هو الحسرية وأريد الحسرية الحرة التى يأمن معها الغوائل ولا يتعرض معها لشر او كيد او هوان ، فالاديب الحق حر بطبعة لا ينتظر ان تهدى اليه الحرية من احد ... وهـــذه الحـــرية التى يجب ان تـــكفل للاديب والذين يعملون بعقولهم لا تطلب من الحكومات وحدها ، وانما تطلب الى الحـــكومات والى الشعوب ايضا» (١)

بل ان الدكتور يزداد عنفه وضيقه من شعار الادب للحياة ويرى ان هذه عبارة «نابية» ويؤكد رفضه لها «والذين يقولون ويكتبون هذه العبارة النابية ـــ الادب فى سبيل الحيـــــاة ـــ لا يحققون نتائج ما يقولون ويكتبون كما أنهم لا يحققون معناه ... كلام يقـــال ولا يحصل شيئا واكبر الظن بل الحق الذى ليس فيه شك هو ان اصحاب الادب فى سبيل الحياة اذا سالتهم عن هذه الحياة التى يريدونها لم تجد عندهم جوابا مقنعا» (٢)

بل انه يجـــرد الاديب من اية مسئولية مهما تكن وجهتها أو غايتهـا فيقول : وانا بعد ذلك لا ارى لاحد كائنا من يكون فردا أو جماعة ان يكلف الاديب ان يوجه ادبه هذه الوجهة أو تلك وانما الاديب حر أن يكتب ما يشاء ويكتب كيف يشاء ، والقراء احرار يقرأون ان شاءوا ويعرضون ان احبوا ويسخطون ان اثار فيهم الادب سخطا ويرضـــون ان اثار فيهم الادب رضى وليس من الادب وبينهم الا هـــذا . ليس لهم على الاديب حق ان يكتب لهم.

---

(١) خصام ونقد ط ٤ دار العلم للملايين
(٢) الســـــابق ص ١١٧

ما يشاعون ، وليس للاديب عليهم حق ان يرضوا على كل ما يكتب» (١)

الا أننا نجد رأيا يقول : «لا نرى أن تقتصر التجربة على الموضوعات ذات الدلالة على المشاكل والمسائل الاجتماعية فللشاعر أن يستجيب للموضوعات الجمالية التى يراها . نفسية كانت أم طبيعية أم انسانية ولا سبيل اذا لحصر موضوعات التجربة الشعرية على أن الفصل بين التجارب الذاتية ومعانيها الانسانية والاجتماعية أمر متعذر..

فغالبا ما تكون الموضوعات الذاتية او الكونية منافذ يطل منها الشاعر على مجالات انسانية واجتماعية بالغة المدى .

ثم ان من المسلم به أن كل التجارب الادبية ذات دلالات اجتماعية(٢)

ولعل الخوف من سقوط الفن فى مصيدة التحكم والسيطرة من الهيئة السياسية فى الدولة واستغلاله فى الدعاية او الهبوط الى مستوى تملق القارىء وتحول الفن الى انتاج ضحل كاذب ليردد الشعارات والاكليشات التى تزدحم بها سوق الدعاية السياسية .

لعل ذلك هو مايدعو الى رفض الالتزام ولو كان التزاما فيما ترتضيه المثل العليا أو الفضيلة أو الخلق .

لعل ذلك ما يدفع «روز الغريب» الى القول : «وكل فن يستهدف الدعاية ساقط منبوذ والدعاية الى الفضيلة بواسطة الفن منبوذ كالدعاية للتهتك والاباحية والتبجح . حسيا كان أم خلقيا ـ يستحيل بواسطة الفن الى جمال فيكون مصدر سرور وتطهير كما قال ارسطو وبعده «لا لو» وغيره والفكرة السامية لا قيمة لها ـ فنيا ـ مالم تعرض فى قالب فنى ولا يرفع قيمة الشعر معنى يشير الى النبل والفضيلة اذا كان القالب ضعيفا كما فى قول المعرى :

---

(١) السابق ص ١٢٥

(٢) د. محمد غنيمى هلال ـ النقد الادبى الحديث ص ٤٥

فلا هطلت علي ولا بـأرضي
سحائب ليس تنتظم البلادا

وخير منه قول أبي فراس ، وفيه طرافة المعنى والقالب مع انه ينطق بالاثرة وحب الذات :

معللتي بالوعـد والموت دونه
اذا مت ظمآن فلا نزل القطر (١)

ونستطيع ملاحظة مبالغة الناقدة في رأيها فنحن لا نطلب اهتماما بالمضمون واهمالا للقالب الفني المصوغ فيه ذلك المضمون ، وضعف القالب الشعري لدى أبي العلاء في هذا البيت لا يمكن اتخاذه سندا أو تكأة للقول بأن المعاني الانسانية أو الافكار النبيلة يكون قالبها الفني واهنا .

وما رأي الناقدة في أن هذا المعنى الانساني الذي تستشهد به لابي العلاء ينقضه في نفس القصيدة فيقول :

وقد أثبت رجلي في ركاب
جعلت من الزمـاع له بدادا

اذا أوطأتها قدمي سهيل
فلا سقيت خناصرة العهادا (٢)

وان كنا نلاحظ أن حيوية الفنان التي تدعو اليها الناقدة حتى في تصويره للخير والفضيلة هذه الحيوية التي نراها غير ممكنة لان عرض وجهة النظر واختيار موضوع محدد وتسليط أضواء معينة نحو زاوية خاصة في الاسلوب كل ذلك يعني اختيارا وميلا الى ناحية من نواحي الحياة ، ومع ذلك نجد الدكتور زكي نجيب محمود يقول : «فالاديب الحق يفتح أعيننا على منابع الفضيلة والرذيلة في أنفسنا ... الادب الرفيع محايد يلقي

---

(١) النقد الجمالي ص ٧٠

(٢) شروح سقط الزند ج ٢ ط دار الكتب ص ٥٧٠ ، ص ٥٧٢ شرح التنوير على سقط الزند ج١ ص ٢٢٣

الضوء على جوانب الخير والشر معـا ، يصور العبقـري والابله ، على السواء ، فهو كالشمس تشرق على الاشياء بغير تمييز .

وخذ مسرحية من مسرحيات شكسبير ... نجد حشدا من الاشخاص مختلفى النزعة فلا تدرى أيهم يلقى القبول عند الشـاعر وايهم يثير فيه السخط .

ان شكسبير لا ينصر احدا على أحد فى وجهة نظره ولا ينتهى الى حكم يقول فيه هذا اصاب وذلك اخطأ لانه لم يكتب ليدعوا الى شىء وانمـا كتب ليكون شاعرا اى ايرتاد ويستكشف ويسجل فى حياد ما هو كائن»

انه لا ينادى بما ينبغى ان يكون ولا يحاول اغراء القارىء بقول هذا دون ذاك من ضروب العقل الانسانى ، اذ يكفيه ان يضع امام ابصـارنا ما قد لاحظه فى نفسه ونتائج تحليلاته للذات الانسانية ، ثم يتركنا احرارا فتتولى تربية أنفسنا على ضوء ماقـد عرفناه من اسرار النفس البشرية بالطريقة التى نريد» (١)

ونحن نلاحظ فى العبارة الاخيرة ما يوحى بان للفن عمل غير حياده فان تربية النفس التى تكون عن طريق المعرفة بالنفس البشرية ، عن طيرقها يستطيع الفنان وان ظننا حيديته ، ان يقصد عرضها فى اطار معين أو فى صورة ذات اشعاعات خاصة دون ان يشعرنا بأنه يمسك باطراف هـذا الشعاع ويبعثره فى الزوايا المتباينة بطريقته الفنية التى يبغيها .

ومن هنا نجد ان الفنان قد أصبح سواء عن قصد او عن غير قصـد متدخلا فى عملية السلوك الانسانى تجاه المواقف المختلفة .

ومع ذلك فلعل الخوف من الالتزام يرجع اساسا الى الشعور بالخوف من عدم القدرة على الايصال للمتلقى اذا وقف الفنان عند حد الشعار او الدعاية وفقد المبررات الفنية القادرة والمسوغة له وتمنع من الوصـول الى فنية الشعر .

---

(١) فلسفة وفن ـ مكتبة الانجلو ١٩٦٣ ص ٢٦٤

ولعل الخوف من الوقوع فى قبضة الدولة واتخاذ الفنان تكاة لعرض قضاياها ووجهة نظرها هو ما يدعو الدكتور زكى نجيب محمود أيضا الى القول : «اذا ما أطلق الفن على طبيعته يؤدى رسالته الحقة التى تخاطب طبيعة الانسان .. وذلك لا يتحقق بالطبع الا اذا أفلت الفنان من قبضة الدولة الواحدة فلا يجعل ادبه تبشيرا بما تريده تلك الدولة ، انما يوجه أدبه الى «الانسان» .

وعندئذ يكون الفن «اجتماعيا» لا بمعنى الذى يخدم به هذه الجماعة دون ذلك بل بالمعنى الذى يخدم به المجتمع الانسانى باعتباره أسرة واحدة (١)

فالكاتب يحرص على اثبات الوظيفة الاجتماعية للأدب ولكنه يرفض أن تكون الوظيفة التزامية أو أن الفن يجب أن يبلغ رسالة أخلاقية أو اجتماعية .

وهو يرفض كذلك الموقف النقدى الذى يحث على اتخاذ موقف التزامى ويرى ان ذلك اساءة للفن والفنان .

ولذلك فهو يقول : «على أن القارىء يسىء الى أشد الاساءة اذا فهم من كلامى أننى أريد للاديب أن يبلغنا رسالة فى الاخلاق ... أو فى أوضاع الحياة الاجتماعية تبليغا صريحا فهذا هو ما يفعله معظم أدبائنا ، وهذا هو ما أنكره عليهم وهو هو بعينه ما سيجعلهم قصار الاجل ونقادنا من ورائهم يشجعونهم على ذلك حثا لهم ان يدوروا مع عجلة الحياة حيث تدور .

والصواب عندى هو أن يعكسوا الاوضاع فيرغموا الحياة ارغاما على أن تنصاع لهم فيكونوا هم الهداة والناس على هديهم ومن خلفهم سائرون ولو بعد حين» (٢)

---

(١) السابق ص ٢٣٤
(٢) السابق ص ٤١٢

وفى نفس الوقت يرى الكاتب ان الحكم على العمل الفنى يجب ان يكون من داخله وليس من خارجه كذلك يتبع المذهب النقدى الذى يرى أن معيار الفن هو الفن نفســـه وليس لاى عامل خارجى أن يتدخل فيه فيقول : «نعم نحصر انفسنا فى العمل الفنى نفسه ، فلا نسمح لاى عامل خارجى ان يتدخل فى حكمنا كنفس الفنـــان ومشـــــاعره او حوادث التـــاريخ أو الاســاطير الدينية وغير الدينية او المبــادىء الخلقية او الافكار الفلسفية او المذاهب السياسية — فلا يجوز للنــاقد أن يسأل عن لوحة مثلا قائلا : ما مغزاها ؟ أو ما معناها ؟ لانه لا مغزى ولا معنى فى الفنون .

اذن الفن «خلق» لكائن جديد .... العمل الفنى معيــاره هو الفن نفسه : فمعيار الشعر هو الشعر ومعيــار الموسيقا هو الموسيقا ، ومعيار التصوير هو التصوير ، وهكذا» .

اعنى ان تقاليد كل نوع من انواع الفنون وقواعده الخاصة به هى السند فى احكامنا النقدية» (١)

وحين يعرض الدكتور بدوى طبانه لهذه القضية فانه يؤكد حرصـــه على تآزر الشـــكل والمضمون ، وهو يرفض أيضـــا أن يسخر الفن لخدمة الواقعية على حساب الاسلوب الفنى الذى هو اهم ما يميز الفن عن غيره فيقول : «والمشـــكلة التى يواجهها البيـــان فى هـــذه الايام هى تلك التى يسمونها مشكلة «الادب الهادف» وهو عندهم الادب الذى يحقق حاجة من حاجات المجتمع الانســـــانى يصف ذلك المجتمع ويعمل على تطـــوره والنهوض به ، ويؤدى رسالة لا تتصل بالفن الخالص الذى يرون خطورته فى انه يسعى الى تحويل الرأى العام من مشـــكلاته اليومية الى صيحات العواطف الرفيعة البعيدة عن حقيقة الالام التى يكابدهـــا بعض طبقات المجتمع .

---

(١) الســـابق ص ٢٢٠

فللادب والفنون رسالة نحو هذه الطبقات ، وعليه ان يؤدى هـذه الرسالة طوعا أو كرها باية لغة وباى أسلوب .

فالاسلوب الفنى الممتاز كالاسلوب المبتذل ســواء عند بعضهم ، والادب الهادف هو الذى يساير الواقعية فى الفكرة ، كما يساير الواقعية فى العبارة ، واذا يكون فى استطاعة البشر جميعا أن يكونوا ادباء بهذا المعنى الذى يرى جودة «المضمون» هى كل شىء ، وأما «الاطار» فليس بشىء وهذا من غير شك بعد عن مفهوم الادب فان الفكرة والصــورة فى الفن الادبى متكاملتان ، فالمعنى روح واللفظ هو الذى يحس فيه ذلك المعنى والادب غايته التأثير بواسطة التعبير» (١)

كذلك نجد من الرافضين لربط الفن بعجلة المجتمع «أنور المعداوى» الذى يرى أن هذا الربط يمثل قيودا تحد من حركة الفن . كذلك فانه يرفض ربطه باية غاية اخــلاقية أو نفسيــة فيقول : «أما تلك الصــيحات التى تنطلق من بعض الافواه منادية بربط الفن الى عجلة المجتمع ، او مزجــه باصول علم الاخلاق ، واصحاب المذهب الاول مغرقون فى الخطأ لانهم يتخيلون أن المجتمع هو الحيــاة حين يتحــدثون عن الصــلة بين الفن والحيـــــاة .

ان مصدر الخطأ هنا هو ان الحياة فى مدلولها اللفظى وواقعهــا المادى اوسع مدى وأشمل معنى من المجتمع الذى يريدون للفن الا ينشر جناحيه بعيــدا عن حماه ، ان المجتمع جــزء من الحيــاة وليس هو كل الحيـــاة» (٢)

ومع ذلك فاننا نجــده حين يقوم بدراســـة تطبيقية لمسرح أنطون تشيكوف وخاصـــة فى «بستان الكرز» يرى أن تشيكوف «يقــدم الينا النموذج التطبيقى لهذا المسرح الذى نريده ؛ يقــدم الينــا حاضر الطبقة

---

(١) البيان العربى ـ مكتبة الانجلو ١٩٦٢ ص ٢٧٢
(٢) نماذج فنية ـ مكتبة مصر ١٩٥١ ص ١٩

الارستقراطية بكل ما فيه من تفاهة وسطحية ، وانحلال ، وهو يرينـا هذا الحاضر من وراء لمسات تهكمية موحية .

ثم يستمر فى القيام بتسلل نقدى لفكرة الربط بين الفن والمجتمع فيقول : «نريد ان نقول عن الكاتب المسرحى على ضوء هـذا النموذج التطبيقى فى اعمال تشيكوف انه الكاتب الذى يجب أن يعيش واقع حاضره وماضيه عن طريق الرؤية الفنية اللاقطة ويعيش واقع مستقبله عن طريق الرؤية العقلية المتصورة .

ولا جـدال فى ان هـذه المطـالب لكى تصل الى مرحلة عملية من التحقيق تحتاج من روافد الثقافة وقيم الاخلاق ما يهيىء للكاتب أن يكون صاحب موقف او صاحب وجهة نظر عقائدية نحو «اتجـاهه الفكرى» والخلقى عن مشكلات المجتمع وقضية الانسان .

ولا يكتفى الكاتب بالحديث عن المنحنى العقائدى فى الفن المسرحى عند تشيكوف ، بل يتحدث كذلك عن وجوب اتخاذ موقف من قضـايا المجتمع حين يتحدث عن سارتر قائلا : «وما دمنا فى معرض الحديث عن اخلاقية الموقف الفكرى لكاتب المسرح ، فان سـارتر على المستوى النموذجى للدراما الحديثة يطالعنا كمسرحى ممتـاز ، اننا نذكر له على سبيل المثال موقفه من احتلال النازية لوطنه فى «موتى بلا قبور» وموقفه من اضطهاد الرجل الامريكى الابيض للزنوج فى البغى الفاضلة» (١)

ويقول : «على الفنان لكى يكون واقعيا وملتزما فى الوقت نفسـه أن يعيش تجربة عصره وتجربة كل عصر من العصور انما تستمد كيانها الموضوعى من قضية الانسان سواء اكانت فى اطارها الاجتماعى الخاص أم فى أطـارها الاجتماعى العام ، ومعنى الواقعية الالتزامية هو أن يكون

---

(١) كلمات فى الادب ـ المكتبة العصرية ـ لبنـان ١٩٦٦ ص ٧ وما بعـدها .

هناك تفاعل فكرى وعاطفى بيننا وبين المشكلات التى تحدد فى مجموعها شكل التجربة بحيث يترتب على هذا التفاعل ان يكون للفنان وجهة نظـر ايجابية فى قضية الانســـان الذى يعاصره وان يكون صـــاحب موقف من حاجاته ومطالبه» (١)

ومع ذلك نستطيع القول ان الصيغة العامة للناقد هى المحافظة على توازن المضمون مع التكنيك الفنى وتساوقهما بدون طغيان احدهما على الاخـــــــــر .

وهو يؤكد هذه الصيغة فى تعليقه على اراء الدكتور عبـــد القادر القط فى كتابه المشـــار اليه سـابقا «فى الادب المصرى» فيقول : «هــذه الصورة النقدية التى رسمها المؤلف لما يجب ان يكون عليه المضمون الفنى والاجتماعى فى القصـة ، لا تختلف عن الصـورة التى نرتضيها ونريدها لمثل هـــذا المضمون .

فهو مثلا لم يغفل عن وجوب العناية بالناحية التكنيكية وهى التى عبر عنها بالمتعة الجمالية الى جـــانب العناية بالنـــاحية الاتجاهية ، ذلك لانه يؤمن معنا بأن التضحية بالاصول الفنية لكتابة القصـــة فى سبيل أبراز مضمون قصص ملتزم هى فى الواقع تضحية بهذا المضمون نفســـه حين يقف «وحـــده» عاجزا عن اتمام عملية حفر عميقة فى كيان مجتمع قابل للتطـــــور .

وهو من جهة أخرى لم يقصر نجاح الالتزام القصصى على تصـــوير الشخصيات الايجابية الثائرة بطبيعتها على أوضاع اجتماعية مفيئة ، بل جعل المرجع فى ذلك الى قدرة القصـــاص نفســـه على الايحاء والتوجيه والاثارة ، بمعنى ان هذا القصاص يستطيع ان يشبع فى أعماق القارىء

---

(١) على محمود طه ـــ طبع وزارة الثقافة بغداد ص ٧٩.

كل هذه القيم الايجابية ، ولو كان أبطاله من السلبيين ، وحسبه فى ذلك أن يقدمهم فى حالة ضعف وعجز عن الثورة» (١)

وفى نفس الوقت نراه يؤكد أيضا أن الاديب يفتح عيون مجتمعه على مشكلاته التى تصطرع فيه ، وهو يساهم فيها ويتجاوب مع هـذا المجتمع ويرى ان هذه العملية لن تتم الا «اذا استطاع الكتاب أن يصب المشـكلة فى نفوس قرائه ، وأن يملأ وجودهم الداخلى بكل عنصر من عناصر الاثارة ، وفى رأينا ان نجيب محفوظ قد حقق هـذا الهدف الايجـابى وهو يدفع حسنين ونفيسه ، الى الانتحار فى «بداية ونهاية» ثم هو يدفع بكمال الى هاوية التردد والحيرة والكفر بالقيم فى بعض المواقف فى «قصر الشوق» و «السكرية» (٢)

وأما توفيق الحكيم فيرى ان الالتزام فى الادب والفن مسألة قديمة ، بل وبما ان الاصل فيهما أنهما ولدا مقيـدين وهو يؤكد أن أن الفنـان فى المجتمع البدائى كان ملزما بالدفاع عن قبيلته ولم ينسـلخ تفكيره عن تفكير قبيلتـه .

ويؤكد كذلك ان هـذا الفنان لم ينصرف الى التعبير عن عواطفه الفردية وأفكاره الشخصية الا حين تطور المجتمع نحـو التعقد «على ان المجتمع البـدائى كان ملزما بالدفاع عن قبيلته ولم ينسلخ تفكيره عن تفـكير والادب والفن اذا ظهرت فيه فكرة من الافكار أو عقيـدة من العقـائد ذات اثر فى نفوس الناس»

كذلك فانه يرى أن ظاهرة الالتزام فى العصر الحـديث نجـدها بين الشعوب التى تخضع لفكر اجتماعى معين تفرضـه الدولة فقط ولعله فيما يبدو يقصـد الواقعيـة الاشتراكية وتطبيقها فى الدولة التى تدين بهذه الفلسفة فيقول : «فحيثما وجـدنا اليوم شعوبا تدين كلها بدين اجتماعى جديد فى كنف سلطان الدولة القاهر نجد المفكر فيها ملتزما بخدمة الدولة والدين ، وترى من النادر ان يتجه فيها مفكر أو أديب أو فنان الى خدمة فكرة خاصة تعارض المذهب العام الذى اعتنقه الشعب والدولة» (٢)

---

(١) السـابق ص ٨٦ .

(٢) فن الادب — مكتبة الاداب ص ٣٠٩

وهو يرى ان الالتزام فى البلاد الديمقراطية تقوم فلسفته على انه التزام شخصي يدعو اليه اشخاص ذو فلسفات تابعة من وجدانهم ويضرب لذلك بمثال سارتر .

فسارتر كما نعلم كان ملتزما بنـــاء على مكونات ذاتيـــة ناشئة من تجربة الحرب التى عانت منها فرنســـا ، والتى اثرت كذلك فى وجـــدان الشعب الفرنسى ، وما عاناه كذلك سارتر بين الاسلاك الشائكة فى الاسر مما كان يدفعه الى التساؤل عن معنى الحرية الحقيقى .

ويرى الحكيم ان اعطاء الحرية للاديب شرط اســـاسى لوجود الادب والا فان هذا الاديب تكون قد ذهبت منـــه صفة الاديب لانه لا فن بدون حـــــرية .

«ان الاديب يجب ان يكون حرا لان الاديب اذا باع رأيه أو قيـــد وجدانه ذهبت عنه فى الحال صفة الاديب ، فالحـــرية هى نبع الفن ، وبغير الحرية لا يكون أدب ولا فن ... انما التزام الاديب أو الفنـــان شيء ينبع حرا من أعماق نفســه ، فان لم ينبع الالتزام حرا من قلبه وبيئته وعقيدته فلا تلزمه أنت ولا تلزمه قوة فى الوجود» (١)

كذلك فهو يرى ان الالتزام المثمر — اذا كان لابد من التزام — انمـــا هو النابع من طبيعة الفنان وبناء على هـــذه المقدمة فهو يرى ان انتاجه شخصيا كان ملتزما .

وهو يعلل لذلك بأنه راجع الى رواسب من الماضى أو من التاريخ أو الى طبيعته الخاصة ، وهو يرفض فى نفس الوقت فكرة الفن للفن .

بل انه يصرح بأنه اتخذ من الاسلوب خادما لاهـــداف اخرى تجـــاوز حـــد الامتاع ويضرب مثلا لذلك بـــ «عـــودة الروح» و «عصـــفور من الشرق» و «يوميات نائب فى الريف»

---

(١) الســـــابق ص ٣١٢

ويرى ان تلك الاهداف التى كان يقصدها هى اهداف قومية وشعبية واصلاحية ، ويؤكد ما سبقت الاشارة اليه من ان «مسرحه» كان يخدم قضايا متصلة بمصير الانسان بالرغم من ان بعض الناس لم يفهموا هذه القضايا ولم يروا فيها اكثر من اساطير اخرجت فى اطار فنى .

فالحكيم يرفض مبدا التوجيه او مبدا المذهبية فى الفن ولكنه رفض لا يحمل معنى انعزالية الفن عن الحياة «بل لانه يريد ان يجعل من الفن صورة مركزة من صور الحياة ، والحياة — فى رأى الحكيم — طاقة هائلة لا تعرف نهاية ولا تعقل داخل حدود فهى أشبه ما تكون بقوة متناهية ليس لها أول ولا آخر ... والفن كالحياة شىء كائن دائما لا علاقة له بالزمن ومن ثم فانه لا يعرف ولا ينحصر فى نطاق بعض الحدود» (١)

ولا تزال قضية الرفض تأخذ مسارها المؤكد ان توجيه الفكر مهما تكن النتائج المرجوة من هذا التوجيه ستكون لها آثار وخيمة ، وهى تدل على وجود خطأ فى الفهم وتؤكد كذلك هذه الدعوة «ان الذين يحاولون توجيه الفكر واخضاع الكلمة يفوتهم الكثير جدا من مزايا الفكر ومنابع الكلمة ... وحين يبدو ان هناك ضرورة لقمع الكلمة دفاعا عن التقدم فان ذلك لا يعنى ان الكلمة والتقدم فى خصومة انما يعنى ان خطأ وقع أما فى طريقة استخدامنا للكلمة ، واما فى طريقة فهمنا للتقدم ، واما فى طريقة الملاءمة بين الصالح الخاص والصالح العام .

ومهما يكن من أمر فتوجيه الفكر أو قمعه لا يخدم قضية التقدم ولا يخدم الحرية والسلام الضروريين للتقدم ، وحين ترى الحكومات أن من حقها المشروع اخضاع الفكر والكلمة فيومئذ لا يتمثل الناس بقول جيفرسون : «ان افضل الحكومات اقلها حكما ، بل يتمثلون بقول ثرور : «ان افضل الحكومات هى التى لا تحكم اطلاقا» (٢)

---

(١) د. — زكريا ابراهيم — فلسفة الفن ص ٢٨٦
(٢) فى البدء كان الكلمة — خالد محمد خالد — مكتبة الانجلو ١٩٦١ ص ٥٨

كذلك تؤمن هــذه الفلسفة بأن دور الفن ودور الكلمة ليست فى حماية الاحكام المسبقة أو المتوارثات العقائدية بل انه هو الذى يقوم بدور الكشف عن كل ما يساعد على تنمية التجــارب الحيــة التى تقود الى الالتقاء بروح العصر «ليس دور الكاتب حماية الاحكام المسبقة ، والقضايا التى تستمــد اهميتها من وضع اليــد ؛ ومضى الزمن بل دوره ان يــكشف المعطيات الجديدة للفكر الانســانى ، ويواجه فى شجاعة وفهم القضــايا التى يطرحها التطور أولا فأولا .

وواجبه ان يســاعد الناس على ان ينموا تجــاربهم الحيــة التى ستقودهم الى حيث يلتقون بروح العصر ، والتى تجعل من عقول ذويها قوى متحركة ، لها نشاطها ونفوذها ورؤاها .

فأهمية الكاتب لا تتمثل فى عدد الافكار الجــديدة التى يقدمها بقدر ما تتمثل فى قدرته على اكساب قرائه عادة البحث الحــر عن الحق» (١)

. ان العمل الفنى لابد من ان تتوازى فيه الصورة والمادة بدون اخلال بينهما ، لان أى اختــلال فى توازنهما «لابد من أن يؤدى حتمــا اما الى الدكتاتورية وامــا الى الفوضى أو هو لابــد من أن يفضى بالضرورةاما الى الدماية المذهبية وأما الى الهذيان الصورى المحض ...

وسواء استسلم الفن الحديث لدوائر التجريد والتعمية الصورية أم عمد الى الاستماتة بسوط الواقعية القحة السانجة فانه لن يكون الا فن طغاة وعبيــد ، لا فن خــالقين ومبــدعين ، وكل عمل فنى يطغى فيه «المضمون» على «الصورة» أو تطغى فيه «الصورة» على «المضمون» انما هو عمل فاشل لا ينطوى الا على وحدة زائفة» (٢)

واذا نظرنا الى فلسفة العقاد حول فكرة الالتزام نجــده يصر على أن يعتبر الادب «تعبير» ، وأن التعبير غاية مقصودة ، ويرى أن دعوة الالتزام

---

(١) الســـابق ص ١٤٧
(٢) د. زكريا أبراهيم — فلسفة الفن ص ٢٢٤

هذه دعوى من بدع المذهب الاشتراكي الذى يسيء فهم الامور ، ويرى أن لقمة العيش أولى بالطلب والتفكير عن مطالب الجمال فيقول عارضـا رأيه فى هذا الموضوع على حسب ما يقول ؛ الا الاديب لا يغض من ادبه أن يكتب فى مسائل الاجتماع والاصلاح الموقوت ولكن الكتابة فى هـذه المسائل ليست شرطـا من شروط الادب وليست حتما لزامـا على كل اديب ، لان الادب تعبير والتعبير غاية مقصودة ، وغاية كافية ، وغاية لا يعيبها أن تنفصل عن سـائر الغـايات ، ولا فرق بين الاديب المعبر بنظمـه ونثره وبين الموسيقى المعبر بالحانه ونغماته ، فكلاهما يصف النفس الانسـانية فى حالة من حالاتها ، وكلاهما مستقل بوحيـه لا يشترط فيه أن يتعرض لعمل المصلح الاجتماعى او الباحث الاخـلاقى أو الناظر فى مشـكلات الثروة وشئون المعيشة» (١)

ويرى العقـاد ان شرط البحث الاجتمـاعى الذى ابتـدعه المذهب الاشتراكى يناقض الدعوة الاشتراكية نفسها لانها اذ تستكثر الاستغراق فى سبيل القوت ومشكلات العيش وترى الحيـاة الحقة هى التى يكون جهد العمل فيها قليلا ، وتزداد ظروف التمتع .

فاذا كان هذا هو رجاءها الاعلى وغايتها القصـوى فمن اعجب العجب أن تجعل الخبز وضرورات المعيشـة شـاغلا لكل عامل وقائل ومحورا للاحلام والامال وفريضة لا يعفى منها احـد من الناس حتى الذين وكلتهم المجتمعات الانسانية منذ كانت الى التجميل والتزيين .

لا نجهل ما يقوله الاشتراكيون اذ يستخفون بالفنـون والاداب التى تنـاط بالجمال الخالد ولا تناط بالمنافع الموقوفه فانهم يزعمون ان الجوع اولى بالتفكير والتعبير من هـذه المطـالب التى يسمونها بالكماليات وهى كما اسلفنا طلبه الحياة وطلبة جميع الاحياء .

وحسن ما يقولون أو مليكن حسـنا كما يشـاءون ولكن الامة التى لا تستطيع ان تفرغ من حيـاة جميع ابنائها بضع سـاعات لبعض هؤلاء الابنـاء يعيشـون فيها مطـالب الجمال هى أمة لا تستحق الطعـام ولا تستحق الوجود» (٢)

---

(١) يسـالونك ـ مطبعة مصر ١٩٦٤ ص ١٧٧

(٢) السـابق ص ٧

فنحن نلحظ أن العقاد لا يهمل الهدف الاجتماعى بل انه فقط يربط العمل الفنى بالجمال ، وهذا الجمال كذلك مرتبط بكيان المجتمع عن طريقه سيبعث فى المجتمع الاحساسات الصادقة والسليمة بالفن والجمال وفهم الحياة ، ولعلنا تكون قد أحسسنا هذا الفهم فى قول العقاد : «هات لنا الشاعر الذى ينظم قصيدة واحدة يحبب بها الزهرة الى المصريين ، وانا الزعيم لك باكبر المنافع الوطنية ، واصدق النهضات واهنأ مسرات المعيشة ومباهج الحياة ، فان امة تحب الحدائق وتحب التنظيم والتنسيق وتحب النظافة والجمال وتحب العمارة والاصلاح لا تطيق أن تعيش فى الفاقة والجهل .

وهات لنا الشاعر الذى يعلمنا الغزل الجميل وأنا الزعيم لك بأمة من الرجال الكرماء ، والنساء الكرائم والابناء النجباء ، لان الشاعر الذى يعرف كيف ينظم الغزل يعرف كيف يقوم المرأة بقيمتها فى الامة وكيف يهذب البيوت ويشترع القوانين والدساتير . بل هات لنا الشاعر الذى يعلمنا اللهو والطرب وانا الزعيم لك بأمة تعيش عيش الادميين ولا تسخر تسخير الانعام وتعمل ليلها ونهارها ، للقوت الحيوانى وضرورة الاجسام فالشعر شىء يتصل بالانسان من حيث هو كائن حى لا من حيث هو ابن وطن أو ابن جامعة اخرى من لغة أو عقيدة» (١)

فالعقاد لا ينكر فى نفس الوقت ان للادب رسالته ولكن الرسالة التى يقصدها العقاد ليس رسالات الوجودية أو الواقعية الاشتراكية انه يعتبرها رسالة الجمال كما يسميها اى أنه لا يزال يستقصى الراى ليصل الى رفض الالتزام فيقول متسائلا : «اللادب رسالة؟» .

نعلم رسالة واضحة هى رسالة الحرية والجمال ، عدو الادب منهم من يخدم الاستبداد ومن يقيد طلاقة الفكر ، ومن يشوه حماسن الاشياء ، وخائن للامانة الادبية من يدعو الى عقيدة غير عقيدة الحرية ... لكل اديب رسالة ، ورسالة الادباء كافة هى التبشير بدين الحرية» (٢) .

---

(١) ساعات بين الكتب ص ١٢٦

(٢) يسألونك ـ مطبعة مصر ١٩٤٦ ص ١٧٧ ـ ١٧٨

فالعقاد يثور ضد استخدام الفن ان صح التعبير وهو حريص على حرية الفنان وعلى تأكيد ذاته بل انه جعل الفنان قريبا من الله بل انه يرى ان الفنان يستطيع اتخاذ الرذيلة مثلا موضوعا له وللفنان ان ينطلق فى كل نواحى الحياة .

فهو يؤمن بأن يكون العمل الفنى مفرغا من اية تفسيرات خارجة وغاية لا يعييها أن تنفصل عن سائر الغايات» (١)

فهو يؤمن بأن يكون العمل الفنى مفرغا من اية تفسيرات خارجة عنه سواء أكانت تفسيرات اخلاقية أو اجتماعية أو غيرها وهو لذلك يقارن بين مدارس النقد المختلفة ويرى أنه اذا كان لابد من التفضيل فانه يفضل المدرسة التى لا تفقد شيئا من جوهر الفن أو ذاتيته الفنان فيقول :
«اذا لم يكن بد من تفضيل احدى مدارس النقد على سائر مدارسه الجامعة فمدرسة النقد السيكلوجى او النفسانى احقها جميعا بالتفضيل فى رأيى وفى ذوقى معا لانها المدرسة التى نستغنى بها عن غيرها ولا نفقد شيئا من جوهر الفن أو الفنان المنقود» .

ان المدرسة الاجتماعية تفسر لنا عوامل العصر فى المجتمع الواحد ولكنها لا تفسر لنا الفوارق بين مائة شاعر أو كاتب يعيشون فى مجتمع وفى حقبة واحدة ، والمدرسة الفنية او البلاغية تفسر لنا أسباب شيوع الذوق المختار ايثار اسلوب من التعبير على أسلوب،ولكنها تعرفنا بالصانع وبالقدرة على الصناعة ولا ننفذ من وراء ذلك الى الانسان الذى يصنع والانسان الذى يتذوق ذلك الفن من فنون الصناعة اللفظية أو المعنوية .

اما النقاد السيكولوجى فانه يعطينا كل شىء اذا أعطانا بواعث النفس المؤثرة فى شعر الشاعر وكتابة الكاتب ولابد ان تحيط هذه البواعث اجمالا أو تفصيلا بالمؤثرات التى جاءته من معيشته فى مجتمعه وفى زمانه» (٢)

---

(١) السابق ص ٢٣٧
(٢) يوميات جزء ٢ ص ١٠

وهو هنا يتفق مع كروتشـــه فى الفصل بين الاخـلاق والفن وبين الكثيرين من الجماليين فهو لا يأخـذ بالاتجـاه القائل» بأن الفن للحياة ولا بالاتجـاه القائل «الفن للفن» فعنـد العقـاد ان الفن لموضـــوعه وموضوعه هو تجلية الخيـال والشعور على نحو فيه خلق وابداع ، وفيه تقرير للتراث ونعبير عن الحرية وهذا ماعبر عنه العقاد بقوله «اننا نرتقى فى تقدير الفن كلما ارتقينا فى تقدير الحسن والبداهة وفى العلم بوظيفة الخيـال . فليس الفن مقيـدا بالحس والمدركات الحسية وليس الخيـال خداعا منعزلا عن حقائق الاشياء بل هو وظيفة مبدعة تنفذ من أسرار الخلق الى التصميم» (١)

ولعلنا نصيب التوفيق اذا نحن أردنا أرجاع فلسفة العقاد فى الفن الى تأثره بالمدرســة الرومانتيكية وخاصــة هازلت ، وكيتس ، وبيرون ، وشيلى ، وهو نفسـه يعترف بذلك التأثير ولعله راجع كذلك الى شخصية العقاد التى كانت تتصف بالفردانيـة والاعتزاز وكأحـد أبنـاء الطبقة البرجوازية التى كانت تعمل باظفارها من اجل فرديتها ووجودها فكان من الصعب عليه أن ينضم تحت لواء دعوة فنية معينة .

كذلك تحاول نازك الملائكة فى تقنينها لقضـايا الشعر المعاصر حين تتحدث عن هيكل القصيدة الشعرية ترى ان الموضـــوع «اتفه» عنـاصر القصـيدة لانها تؤمن بأنه قاصر من وجهة نظرهـا على أن يصنع قصـيدة مهما تناول من امور الحيـاة وتراه كما تقول مثل طينة فى يد نحـات «ان القصيدة ليست كامنة فى الموضوع ، وان كان هذا لا ينفى أن من الممكن أن نصوغ من أى موضوع عددا لا نهاية له من القصائد ، وهذا يجعل من الدعوة الاجتماعية ــ أو دعوة الالتزام ــ التى تضج بها الصحافة منـذ وتصل من هذه المقدمة الى القول : «ان نظرتنـا الى الموضـوع تجعل الدعوة الاجتماعية ــ أو دعوة الالتزام ــ التى تضج بها الصحافة منذ سنين ــ دعوة غير منطقية بالنسبة للشعر ،ذلك انها تطالب بتحـديد

---

(١) مجلة الفكر المعاصر مارس ١٩٦٥ مقال عن «فلسفة الفن عند العقاد» بقلم أ. جلال العشرى .

مالا صلة له بالقصيدة وهو الموضـــــوع ، وبذلك تقحم على الشعر عنصرا غريبا عنه .

والواقع ان قيام القصيدة على موضوع اجتماعى شىء لا غبار عليه اطلاقا ، بشرط الا تعد هذه الاجتماعية فضيلة فنية مميزة تعطى الموضـــوع ميزة شعرية خاصة غير عادية» (١)

فالكاتبـــة ترى أن الدعوة لجعل الشعر دائـــرا فى الفلك الالتزامى دعوة قاصرة لان هذه الدعوة تضع عينها على الموضــــوع وهو فى رأيها اتفه اجزاء القصيدة .

كذلك فان هذه الدعوة تنسى سائر مقومات القصـيدة من مقوماتها الفنية كالبناء والهيكل والصور والانفعال والموسيقا ، وترى ان ذلك يخالف مفاهيم الشعر واقلها استحقاقا للدراسة المنفصلة . وذلك لان كل موضوع يصلح للشعر سواء دار حول مشاكلنا الاجتماعية أو حول شجرة توت أو معركة شباب فى شارع ضيق ، فالمهم على كل حال هو أسلوب الشـــاعر فى معالجة الموضوع» (٢)

وترى الكاتبة ان الذين يدعون الى الاهتمـــام بالمجتمع عن طـــريق الموضوع الشعرى يكونون كمن يحمل مصباحا ليبحث عنه فى ضـــوء النهار لانهم يتناسون أن المجتمع كيان معنوى لا وجود له الا على صــورة أفراد من النـــاس ـــ وأن مطـــالبة الافراد بأن يصطفوا فى اطـــار هـــذا المجتمع منطق معكوس ـــ وان هذا الموقف سوف «يؤدى بنا الى خســـارة اجتماعية وأدبية كبيرة ، فأنصار الدعوة ينشغلون بابتداع الصور الخيالية لما يجب ان كون عليه الكائن الاجتماعى والنمـــوذجى تاركين الواقع يرقد خلال ذلك منسيا» (٣)

ومن بين هذا الجدل المتعدد المناحى نلاحظ أن النقد المواكب لحركة

---

(١) قضايا الشعر المعاصر . بيروت منشـــورات دار الاداب ط ١ ١٩٦٢ ص ٢٠٠

(٢) الســــابق ص ٢٦٣

(٣) السـابق ص ٢٦٥

الالتزام متعـــدد المناهج يتأثر بثقافات أصحابه ، ومـــدى تكوينهم الفنى وانغماســهم فى تيارات الفلســفات السياسية أو التيارات الجمالية .

ولعلنا لا نكون مجاوزين لحــدود الصـــواب اذا قلنا ان الداعين للالتزام قد تدفعهم حماسنهم الى نوع من التطرف يكاد يقترب بهم نحـــو طريق الواقعية الاشتراكية ومما هو جدير بالنظرة فى هذه النقطة على وجه الخصـــوص ان معظم الداعين للالتزام تأثروا بطريق مبـــاشر أو غير مباشر بالالتزام الذى تدعو اليه الواقعية الاشتراكية نظرا لتشابه كثير من الظروف الاجتماعية المتصارعة فى كيان المجتمع الذى نعيشه والتفتح اللاهث على مشكلاته المجتمع وما يعتصره من مختلف انواع المظالم والفقر والبؤس حيث تعـــاونت الرأســمالية والاســتعمار فى مختلف صـــوره الى زيادة تخمة المتخمين وزيادة تعاسة التعســاء ، مما دفع الى الالتفات نحو الاخذ بيد المجتمع والمساهمة البناءة .

أما الذين رفضـــوا الالتزام فقد وضـعوا أمام اعينهم المخـــــاطر التى تعرض لها الادب حين طبقت النظرية تطبيقا صـــارما فى البلاد الاشتراكية بجانب ثقافتهم الجمالية وتأثرهم بمناهج غريبة تؤخر الحرية والانطـــلاق للاديب . .

ومع ذلك فلعل منهج الدكتور محمد مندور على سبيل المثال — على رغم تأثره بالفكر الماركسى — هو أقرب الى الصحة بالرغم من غموض مصطلح «المنهج الايدلوجى» وان كان شرحـــة له قـــد أزال كثيرا من اللبس الا أن التعريف يبقى بعد ذلك أقصر من يغطى مســاحة الشرح .

كذلك فان وجهة نظر الحكيم فى تحديده لمفهوم الالتزام تبدو قريبة من الالتزام بمعنـــاه الوجـــودى ويتضح ذلك فى قوله : «فى رأيى ان التزام الفنان ســياســيا واجتماعيا يجب ان يرجع اولا وأخيرا الى اقتنـــاعه الخلص وايمانه الشـخصى ، فاذا لم يكن مؤمنا تماما باتجاه سياسى بعينه فانه يحسن ان يكون صـادقا مع نفســه لان كل شىء يغتفر للفن والفنان الا الكذب على نفســه وعلى الناس واتخاذ المواقف المفتعلة لمجرد ان يقال انه اتخذ هذا الموقف الملتزم دون أن يكون قد اتخذه فى أعماقه عن ايمان واقتنـــاع .

ومهما يكن من علاقة الفنان بالسياسة فما من فنان أيا كان يمكن أن يتنصل من مسئوليته نحو عصره ومجتمعه ، وأنا شخصيا لا استطيع ان اتصور فنانا بهذا الشكل خصوصا فى عصرنا الحاضر . فاذا كان من الممكن تصور كاتب عظيم مثل «جوتة» يهتم اهتماما بالغا بمناقشة علمية بحتة ، ولا يهتم أو يشعر بأن نابليون وجيوشه قد دهمت بلاده فى المانيا ، فان عصرنا الحاضر لا يمكن أن يتصور امكان حدوث ذلك لان عالمية الادب والفن والعلم فى القرن الماضى كان يمكن ان توجد بعيدا عن معترك سياسى قد لا يمس الفرد عالما كن أو اديبا الا من بعيد ، ولكننا اليوم عندما ننظر الى السياسة فى العالم فاننا نجدها لا تمس كيان الفرد نفسه ولا كيان المجتمع كله ، بل تمس ايضا صميم القيم التى يدافع عنها كل اديب وفنان لذلك كانت كل كلمة يرن صداها فى العالم فى مجال السياسة تمس كيان الفن والفنان مباشرة ، لان مصير العالم ومصير المجتمع الانسانى فى بلادنا وفيما يحيط بنا من بلاد انما هو الموضوع الذى يجب أن يشغل الفنان والاديب ومعنى هذا انه مامن فن أو أدب يمكن ان ينتج خارج هذا النطاق وهو مصير الانسان» (١)

فالحكيم يؤكد نوعية الالتزام بانه التزام انسانى وهو الصق بحساسية الفن ويحدد ضرورته بظروف العصر التى ما عادت تسمح بانعزال الفنان عن قومه ، كذلك يجيب الدكور مندور على سؤال له عن كيفية رؤيته للصلة بين الادب والسياسة وهل يرى أن للادب وظيفة سياسية — يرد قائلا : «للادب وظيفة سياسية ولكنه لا يؤديها بأسلوب مباشر ، والا انقلب الى مجرد دعاية سياسية ، فوظيفة الادب فى التطوير السياسى أن يستخلص القيم المحركة التى تكمن خلف مظاهر التطور المادى والاجتماعى للحياة ، وهو بكشفه عن هذه القيم الكامنة يحيلها الى قوة ايجابية فعالة تدفع نحو مزيد من التطور فى نفس الاتجاه ومعنى هذا أن الادب انكاس لواقع الحياة وتطورها ولكنه ليس انعكاسا سلبيا بل

---

(١) فؤاد دوارة — عشرة ادباء يتحدثون كتاب الهلال يوليو ١٩٦٥ ص ٤٦ .

انعكاسا ايجابيا فهو يرد ثانية الى تلك الحياة خطاها ويدفعها نحو مزيد من التطور والتقدم ، وبذلك يأخذ من الحياة ثم يعطيها اكثر مما اخذ ، وهذا هو المفهوم الديالكتيكى للفلسفة الاشتراكية بالنسبة للاديب وهو يختلف عن المفهوم الميكانيكى للاشتراكية الذى يعتقد أن التطور المادى للحياة هو الذى يطور الفكر في حين ان الفكر لا يمهد لهذا التطور ولا يسبقه» (١)

والدكتور مندور يختلف هنا عن القاعدة الماركسية التى تقول بان كل قاعدة تطبق البنيان القائم عليها فاذا تغيرت علاقات المجتمع الطبقية وتحورت قاعدته أو انهارت واستحدث قاعدة اخرى تغير البنيان العلوى القديم بدوره واسرع الى اخلاء مكانة لغيره» (٢) وهو يستخلص التزاما مصنى من الالتزام الماركسى بعد صبغه بلون محلى فيما يسميه كما سبق بالمنهج الايدلوجى .

---

(١) السابق ص ٢١
(٢) الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ٦٣

الفصل السادس

دراسة تطبيقية لفلسفة الالتزام
فى الشعر والمسرح والرواية

الشعر وفلسفة الالتزام

- شعرنا التراثى وقضايا المجتمع
- التقنين الفلسفى للالتزام وأثره فى الشعر
- قدرة الشعر الفنية وقضية الالتزام
- المزالق النقدية والفنية لمسارات الشعر الملتزم

المسرح الشعرى

- البناء المسرحى وقضية الالتزام
- القضايا التى عرضها المسرح
- قدرة المسرح من ناحية التكنيك والحوار والفكر وتجسيدها على المسرح
- مدى الانفصام او الاتصال بين الحركة النقدية والفن المسرحى

الرواية وقضية الالتزام

- مناقشة لمنهج نجيب محفوظ
- الفن الروائى وتحديد مساراته الالتزامية
- الحوار والتكنيك الفنى ومسارات الالتزام
- التحليلات الفنية فى تقويم النقاد للادب الملتزم
- التجسيد الفنى للشكل والمضمون ووحدة السياق

«الشعر وفلسفة الالتزام»

نستطيع من رصد الظواهر الفنية لمنحنى الالتزام فى الحركة الشعرية المتأثرة بالفكرة الالتزامية القول بأن التعبير عن قضايا العصر والمشاركة الوجدانية كان يمثل مرآة عاكسة لما يعتمل فى وجدان المجتمع وأثره فى مشاعر الشاعر الداعية الى الانعتاق من القيود الاسرة والانحياز الى جانب المجتمع فى قضاياه ومشكلاته والاخلاص التام لها .

«والشعر الملتزم هو ابن العقل والفكر فهو دعوة الكلمات الى الايادى لتحول الاشياء ، وتولد فى الارض حقولا خضراء تستقبل الاجيال الاخرى بصدر اكثر حنانا وحبا ، والمناضل هو كالطاحون يعصر زيت وجوده ليضىء مصباح الحياة فى بيوت الفلاحين والعمال فى بيوت تجاوزت ارض القارات العتيقة لتتصل بالتاريخ عبر زمن عملى معاش» (١)

والشعر بحسبانه الفن الغائر الجذور فى أرض وضميتنا تنظر اليه على حسب مفهومه الالتزامى بعد شيوع نظرية الالتزام .

وليس معنى ذلك أن هذه الفلسفة كان يعرى من مفهومها شعرنا التراثى بل لعله فيما سبق من اشارات ما يؤكد مشاركة الشعر فى كثير من قضايا المجتمع مشاركة عضوية تمليها ظروف الموقف بدون تقنين مذهبى أو قيامها على بلورة لنظرية مقننة فى حس الشعر وفكره .

لقد ساهم — مثلا — شوقى وحافظ ومحرم وناجى وعلى محمود طه وسواهم ، قد شاركوا واتخذوا موقفا من قضايا العصر لكن رؤياهم

---

(١) مجلة الآداب — ديسمبر ١٩٦٥ من مقال «اربعة شعراء وتجديد» لخليل أحمد خليل .

الشعرية. كانت مختلطة ذات لزوجة تسير فى خطوط متباينة تستلهم شكلها ومضمونها فى اطار التقاليد الفنية المتوارثة ، فالقشرة الفنية اطارها السياسى لم يكن واضح المنهجية بل نستطيع القول بانه لم يكن يعتمد على منهجية بقدر تزاحم الالوان السياسية والغزلية والانعزالية كلها تتزاحم وتتجمع فى أعمال الشعراء .

ولكننا يجب أن نضع فى اعتبارنا أن الذين ساهموا فى القضايا الوطنية من امثال شوقى وحافظ ، ومحرم ، والبارودى كانت مساهمتهم مشوبة بكثير من اللبس والتردد ، ولم يكونوا معبرين تماما عن الراى الجماهيرى بل معبرين فى اطار فلسفة خاصة . فلسفة السادة والاعيان مع المحافظة على ارضاء المستعمرين كلما امكن ذلك فشوقى مثلا نعلم انعزاليته عن الجماهير قبل النفى الى اسبانيا وقصائده فى لجنة ملنر تؤمن باهمية التعاون مع المحتل . وكذلك حافظ ابراهيم الذى قيد وطنيته عمله فى دار الكتب كما هو معروف بل هو كل مايرجوه من كرومر النامح والعطف وتفخيم مكانة الانجليز وقصيدته «دنشواى» كل ما يطلبه من «لكرومر» فيها هو شكواه من قضاتها وذلك لا يعنى أننا ننفى وطنيتهم وانما نتشكك فى فلسفتهم نحو الجماهير واخلاصهم لها .

ولكننا نستطيع أن نعتبر «الغاياتى» مثلا قد اتخذ مسار الوطنية والدعوة الى الاستقلال الوطنى على حسب المفاهيم التى نشرها الحزب الوطنى الذى انشأه مصطفى كامل آنذاك ومن المعروف أن الغاياتى قد حكم عليه فى اغسطس ١٩١٠ بالحبس سنة بسبب وطنيته وحرصه على قضايا بلاده التى عبر عنها فى ديوانه الشعرى .

ونتيجة للتفسخ والانعزال والفترة القاسية التى عاشتها مصر فى الثلاثينيات نتيجة لحكم صدقى الارهابى ، انصرف الشعراء الى التقوقع داخل ذواتهم حيث وجدنا جماعة ابولو منذ سنة ١٩٣٣ . حيث نبتت بذور اليأس على شواطىء الفن وعشش الانهزام فى الكلمة فوجدنا ناجى يكتب عن ما وراء الغمام وفى عجلة الهروب نفسها كتب على محمود طه «لما وراء البحار» و«الملاح التائه» وكتب الصيرفى «الالحان الضائعة» «لم يعد فى الاطار الاجتماعى القائم آنذاك موضع لشاعر فاندفع الشعراء

الى سبحاتهم الخاصة داخل ذواتهم الفردية المنعزلة ، وامتلات أشعارهم بالرؤى والاشباح وتشنجت بالموسيقا المفرغة من الدلالة»(١) .

ونحن نريد دراســـة الشعر الملتزم الذى يعتمد على فلسفة الالتزام سواء بمفهومها الوجودى أو الماركسى ونلاحظ أن الفلسفة الثانية هى التى كان لها القدم الراسخة نظرا لتشابه كثير من الظروف التى نشأ فيها هـــذا المذهب وقد نشأت على وجه التقريب هـــذه الظروف فى تجمع الشعب فى اطار اللجنة الوطنية للطلبة والعمال سنة ١٩٤٦ وبدأ الــكتاب والفنانون يساهمون بانتاجهم فى مجلة «الــكاتب المصرى» ومجلة «الفجر الجـــديد» وغيرهما . وهنا بدأ الارتباط الحقيقى القائم على الوعى بفلسفة ناتجة من انتشار الكثير من الافكار السياسية والايدلوجيات الفكرية .

وقد كان ارتباط الكتاب والشعراء بقضـــايا اجتمـــاعية وسياســـية ارتباطا منبثقا من خلال وجدانهم وانصهارهم الذاتى فى تفاعلات المجتمع ، تبعد عن طريقة العرض التقريرى وانتهاز المناسبات للقول فى حدود هذه المناسبة واعطاء الظهر لها ، وبعد عن التقرير والعرض المطلق واقترب من التحديد والتعميق . هؤلاء الذين ساروا على طريق الالتزام الذى حـــددناه يؤمنون بأن المضمون هو الذى يبلور ويشكل المحتوى الاساسى للفن ، ولابد من معرفة ودراســـة الواقع الموضوعى حتى يمكن ايضاح المضمون وتعميق الفكر وكلما ازدادت المعرفة بالعالم انعكس ذلك على خصوبة الفن وثراء العطاء الادبى . .

لكننا نود الاكتفاء بالشعر الملتزم المحاط بأقواس الفهم المذهبى لمعنى الالتزام ومحـــاط بقراء يفهمون ما معنى مدلول هـــذا الشعر وما يحمل من فلسفة معينة يقصد اليها ويستوحيها فنه .

وقد قام هذا التيار من الشعر على أساس الارتباط السياسى بقضايا الوطن فى مضمون ثورى يميبه ــ كما لا نحب ان نتعجل ــ أنه تحول بعضه احيانا الى شعارات جوفاء وهتافات مجلفة وشكلية مثيرة للسخرية ومعتمدة على تسطيح المضمون . .

---

(١) فى الثقافة المصرية ص ١١٩ .

وبالرغم من أن هذا الشعر يوضع تحت لافتة الواقعية الاشتراكية أو أنه شعر ملتزم الا أنه يفقد أصالته وتتجمد عروق الدم في أوصاله ، لأنه يعتمد على التهويل والتضخيم وأحيانا يغفل أو يتغافل عن العناصر الجمالية اللازمة للشعر بحجة الذوبان في نهر الالتزام وسكب كل ما في الاناء بدون تنظيم ، ومن هنا أصاب البرود والعقم والجفاف ذلك الشعر .

الا أننا نذكر ثانية خطأ الوهم من أن هناك تزاوجا شكليا «ميكانيكي» بين الواقع الموضوعي وبين تحويل الشعر الى معبر عنها وراصد لها فيتحول الى مجرد نشرة اخبارية نصف في أنغام مختلفة ما جرى وما قد كان . فاننا بذلك نكون قد اغتلنا الفن باسم الالتزام ويكون أصبح صدقا ما رمى به أعداء سارتر هذه النظرية قائلين لسارتر انك تريد اغتيال الادب باسم الالتزام .

فلابد — وهذا ضروري — من وجود تفاعل حقيقي وأصيل بين مقومات الشاعر الفنية وذاتيته التي هي حصيلة خبراته الثقافية وتجاربه العامة وقدراته الفكرية والجمالية مع حساسيته ازاء تيارات المجتمع حيث يمتزج امتزاجا كليا حسه الشعري مع رهافة شفافيته داخل اطار الاحداث بحيث لا يكون شعره مجرد مرآة عاكسة بل يكون هو الاصل والصورة معا .

ونضرب ذلك بمثال فالاحداث الفاجعة التي فجرتها مأساة يونيو ١٩٦٧ . وما أصاب الوجه العربي من صدمة جعلت تيارا ثوريا ضخما يتدفق في شرايين الشعر والمسرح والقصة متفاعلة جميعًا مع هذه اللحظات التاريخية التي يتغير فيها وجه التاريخ ، لقد دفعت أحداث الوطن الى موقف فيه طعم الملوحة ومرارة الاسى تتمدد في الاعماق وكان لذلك الشرخ الهائل في هيكل التكوين العربي ما جعل الشعراء والفنانين يطلون على عالم جديد يستكشفون فيه انفسهم وينضمون في ذواتهم ويتداخل وجدانهم في رؤية التزامية جديدة ، حتى أولئك الذين كانوا يقفون على الشاطيء الآخر يصلون للجسد ، ويركعون للعطر والتبغ حتى الذين كتبوا عن «طفولة نهد» حتى نزار قباني الذي كان يقول أن الشعر زينة وتحفة باذخة انه مثل آنية الورد التي تستريح على منضدتي عاد يقول :
«يا وطني الحزين حولتني بلحظة من شاعر يكتب شعر الحب والحنين لشاعر يكتب بالسكين» ؟

فقد نزع جلده القديم كما يقول يسرى خميس وتخلص من تاريخه المكتظ باجساد النساء(١) .

نزار الذى يكتب عن «القرط الطويل» و«رافعة النهد» و«طفولة نهد» وعن «الضفائر السود» وعن «همجية الشفتين» و«القبلة الاولى» التى يقول عنها :

عامان مرا عليها يا مقبلتى
وعطرها لم يزل يجرى على شفتى
اذ كان شعرك فى كفى زوبعة
وكان ثغرك أحطابى ، وموقدتى
يا طيب قبلتك الاولى يرف بها
شذا جبالى وغاباتى وأوديتى
تركتنى جائع الاعصاب منفردا
انا على نهم الميعاد فالتفتى(٢)

ويقول فى «شعرها» :

يا شعرها على يدى — شلال ضوء أسود
الـه سنابلا — سنابلا لم تحصد
لا تربطيه واجعلى — على المساء مقعدى

ويقول فى «الشفة وقبة المرمر» :

شعرى سرير من ذهب — فرشته لمن احب
كل شيء صار اخضر — شفتى خوخ وياقوت مكسر
وبصدرى ضحكت قبة مرمر — وينابيع وشمس وصنوبر

---

(١) انظر كتاب الهلال مارس ١٩٧٠ من مقال يسرى خميس ص ٢٠ .
(٢) الاعمال الكاملة ص ١٣٨ — بيروت .

«نزار» احد الذين هزتهم فاجعة يونيو فانضم الى قافلة قومه يحدوهم ويلتزم طريقهم الشوكى المنزوف هو الذى كتب «هوامش على دفتر النكسة» حيث يعرى فيها كل عيوبنا وتفسخ ذواتنا حيث يتجاوز ذاته وينضم الى جانب شعبه ، وهو يكتب كذلك «منشورات فدائية على جدران اسرائيل» التى تؤكد حتمية النصر ، والتى يقول فيها مخاطبا اليهود . محاصرون انتم بالحقد والكراهية — فمن هنا جيش أبى عبيدة ، ومن هنا معاوية — سلاحكم ممزق — وبيتكم مطوق — كبيت أى زانية .

ويقول متوعدا وواثقا من الموت الذى سيقفز الى الاعداء من كل مكان :

من رزم البريد — من مقاعد الباصات — من علب الدخان — من صفائح البنزين — من شواهد الاموات — من الطباشير من الالواح — من ضفائر البنات(١) .

ومع ذلك فان وجود شعراء يتبنون مستقبلا اعمالا او موضوعات تمس قضايا العصر ويصوغونها مسرعين فى قوالب جاهزة ويكونون بذلك قد أدوا واجب الالتزام وابرأوا ذمتهم ذلك نقص كامل لمعنى الفكرة ودليل على أن هناك انفصاما وجدانيا ادى الى فقدان التفاعل الحقيقى الذى سبق الحديث عنه ويكونون بذلك قد وقعوا فى براثن الشكلية العقيم وجعلوا قضايا الوطنية مشاجب جاهزة يعلقون عليها قوالب مستهلكة كالشراب الفاتر لا تجد فيه لذة المثلوج ولا حرارة الساخن .

فتعرية التجربة الشعرية من كل ثيابها الفنية وتركها لتجريدية الفكرة السياسية يدفع الى تحنيط القصيدة وجعلها مبحوحة الرنين .

فلابد أن نجعل من خصائص الشعر الملتزم موقفه ازاء الآخرين والعمل على صياغة الوجود من جديد والكشف المستمر وتجاوز هذا الكشف .

---

(١) مجلة الآداب — إكتوبر سنة ١٩٦٩ .

محاور الشعر الملتزم :

نستطيع أن نحدد مسار الشعر الذى يتبع سهم الالتزام فى عدة قضايا ، تمثل منطقة جذب شعرى ، واهمها قضايا الوطن العربى وما يعايشه من صراعات سياسية واجتماعية وهو يتخطى عهود الاستبداد الاجنبى والمحلى أحيانا .

ونستطيع ان نرصد تلك الموضوعات وان نصبها فى قوالبها التى تقننها مع رؤية تنوع الوسائل الفنية التى تبرز تلك المضامين الراقدة فى حنايا الشكل الشعرى .

ولعل اهم قضية ما زالت تمثل مساحة ضخمة فى واقعنا المعيش ، هى قضية فلسطين بحسبانها جرحنا الغائر فى تاريخنا وما زال الدم ينزف كل حين من اجلها ، وفى هذه القصائد التى نعرض لها وهى تتناول قضية فلسطين ينزف الشعراء على أوتارهم الحانا تختلف على حسب امتياحها من الموقف الخاص تجاه فلسطين ، فمنها ما يبكى الارض السليبة ويقيم الشاعر على احرفها ماتما سودايا ، ومنها ما تشتعل على أحرفها الدعوة الى الثأر ، ومنها ما ينوح ذكريات الفقد ولوعة الهجرة الاليمة وشتات اللاجئين المبعثرين فى الصحراء ، ومهما تختلف الالحان فانها جميعا تصب فى تيار الدعوة الى الحق الضائع ، فالدعوة المتفائلة بالعودة تعادل فى رأينا الشعور المأساوى بالمسار الذى يلحق العرب كلما غفلوا عن حقهم المضيع .

من القصائد المتفائلة بالعودة مع انثيال قطرات المأساة على الحس التفاؤلى نجد قصيدة «العندليب المهاجر» ليوسف الخطيب ، والتى يقول فيها :

من أى دهـــر أعبر القســمات منصرم
من أى مثلوج الذؤابة شائخ هـــرم
من أى أعماق الزمان أعيش فى الالم
وعبرت صحراء العذاب مخضب القــدم
وحــدى لها أبدا ولم أقرع الى صنم
دفء الفـــروبة فى ترايبتى وملء دمى

• • •

بى لهفة يا صاحبى مشبوبة النار
هل بعض أخبار تحدثها وأسرار
للظامئين على متاه الوحشة العارى
كيف الحقول تركتها فى عرس آذار
ومتى لويت جناحك الزاهى عن الدار
عجبا تراك أتيتنا من غير تذكار

• • •

لوقشة مما يرف ببيدر البلد
خبأتها بين الجناح وخفقة الكبد
لو رملتان من المثلث أو ربى صفد
لو عشبة ومزقة سوسن بيد
أين الهدايا مذ برحت مرابع الوفد
أم جئت مثلى بالحنين وسورة الكمد

• • •

ماذا رحيلك أيها المتفرد الباكى
من أرض غابات النخيل وفوحها الزاكى
أم أن مرج الزهر أصبح تفر أشواك
وتلونت أنهارها بنجيع سفاك
دارى وفى عينى والشفتين نجواك
لا كنت نسل عروبتى أن كنت أنساك

• • •

قسما بكل غريبة المنفى ومغترب
بالنازحين على مرامى أعين الشهب
سأظل أحرق شمعتى وأذوب فى لهبى
وأزقهم خمرى وأحيا العمر فى سغب
سأظل أدفع قاربى فى الصاخب اللجب
حتى أطل به على دوامة الحقب(١)

---

(١) مجلة الآداب — نوفمبر ١٩٥٥ .

تجمع القصيدة بين نزف الالم لهذا «العندليب المهاجر» الذى يتخذ منه الشاعر تكأة تفجر نهر الحزن لضياع فلسطين ، ورحيل العندليب المهاجر ينكأ الجرح القديم الجديد . . وتزخر القصيدة بكل تذكارات الغربة والنفى والتشريد مع بعـد عن أية نزعة خطابية تماع فيهما نبرة الحزن الاسيانة ، مع اصرار يجيد الشاعر تكثيفه فى قاربه الذى يظل يدفعه فى الصاخب اللجب كما يقول ، وتلحظ هذه اللقطات الفنية الماتعة من الشجون اللهيف بالشوق الجارف لقشة فى بيدر البلد لعشبة لزقة سوسن ، هذا المزج الذكى بين شوق النفس وبين مظاهر الاشياء المادية فى الوطن السليب يؤكد قدرة الشعر على اثارة موجات دافقة تجسد القضية التى يؤكدها الشاعر فى قوله :

داري وفى عيني والشفتين نجـواك
لا كنت غسل عروبتى ان كنت أنساك

وقد تأخذ القضية صورة الالم الراعف عندما لا يتحرك البعض نحو الاتجاه الصحيح للعمل من اجل البلد الضائع فيكون الانتظار أشبه بحالة احتضار طويلة ، وعندما يرى الشاعر مزايدات صفية باسم فلسطين يخشى أن احتضاره سيطول .

يقول «محمود درويش» :
حالة الاحتضار الطويلة
ارجعتنى الى شارع فى ضواحى الطفولة
ادخلتنى بيوتا
قلوبا
سنابل
منحتنى هوية
جعلتنى قضية
حالة الاحتضار الطويلة

• • •

دفنوا جثتى فى الملفات والانقلابات وابتعدوا
والبلاد التى كنت أحلم فيها
سوف تبقى البلاد التى كنت احلم فيها
انا فى حالة الاحتضار الطويلة
سيد الحزن
والدمع من كل عاشقة عربية
وتكاثر حولى المفنون والخطباء
وعلى جثتى ينبت الشعر والزعماء
وكل سماسرة اللغة الوطنية
صفقوا صفقوا صفقوا
ولتعش حالة الاحتضار الطويلة(١)

وفى الصورة نفسها يأسى الشاعر لتلك الامانى التى يخدر بها فى العودة الى القدس ، من غيران يلازمها دم يراق ، فيقول عن «القدس» :

نرسم القدس : ولكن .
اله يتعرى فوق خط داكن الخضرة . أشباه عصافير تهاجر
وفضاء واسع يمتد من عورة جندى الى تاريخ شاعر
نكتب القدس :
عاصمة الامل الكاذب الثائر الهارب الكوكب الغائب
ونغنى القدس :
يا أطفال بابل
يا مواليد السلاسل
ستعودون الى القدس قريبا
وقريبا تكبرون
وقريبا تحصدون القمح من ذاكرة الماضى
قريبا يصبح الدمع سنابل
آه يا أطفال بابل
ستعودون الى القدس قريبا

---

(١) ديوان «احبك أو لا احبك» ـ بيروت ـ دار الآداب ص ٣٧ .

وتتجسد مأساة فلسطين عند «بدر شاكر السياب» فى تلك الخيام الواهنة التى تقبع فى ذلة وحسرة ، وهى تستجدى «مكتب الغوث» كسرة خبز ، أو شربة ماء ، اللاجئون ، يمثلون «قافلة الضياع» فى قصيدته التى تحمل هذا الاسم ،

يقول السياب :

أرأيت قافلة الضياع ؟ أما رأيت النازحين ؟

«قابيل أين أخوك ؟»

«يرقد فى خيام اللاجئين»

• • •

النار تصهل من ورائى والقذائف لا تنام

عيونها وأبى على ظهرى وفى رحمى جنين

لم يخرجونا من قرانا وحرمن ولا من المدن الزخية :

لكنهم قد أخرجونا من صعيد الآدمية

فاليوم تمتلىء الكهوف بنا ونعوى جائعين

ونموت فيها لا نخلف بعدنا حتى قبور

ماذا نحط على شواهدها ؟ آ.. «كانوا لاجئين ؟»

وتكون ذكرى «تشرين الثانى» ذكرى البيع الغادر والوعد الداعر مثيرة للغضب الذابح مؤججة جرح الالم ، تدعو الى تذكر الحق الضائع ، ويكتب الشاعر «حسن النجمى» الى الذين تثير عودة تشرين الثانى فى نفوسهم شيئا من حق فلسطين عليهم أن يظل ثائرا متأججا أبدا ، فيقول فى قصيدته «تشرين والغرق» :

ــ : «تشرين عاد ..»

ــ : العار للعنق

ملء الاكف وفى رؤى الحدق

ما عدت أسأل أى مفترق

تمتص أذرعه دمى عرقى

كل الدروب طرقت فى حنقى

لم ابصر سوى مزقى
ما عدت أسأل اى مفترق
جندى هنالك خيمة صبرت
راياتهم خرقى
وجهى هنا فى السوق أعرضه
صبرت على ظمأ تبشرهم
اغنيتى بالواد بالغرق
حيفا يمزقنى الحنين لها
أمضى على سفن من الورق
لى عودة حمراء ظالمة
يا عابد الشارات
احرقهم بها احترق
يكفى لنسف الارض حقدى
ثورتى قلقى
يكفى
وليس يهم
ليس يهمنى غرقى(١)

وقد يفرش الشاعر درب الامل بحروفه الواعدة بغد يستعيد فيه وجهه العربى ، ويمزق قيد الغربة ، حين تعود تذكارات الفتوح والرايات العربية ، حين تلمع على الذاكرة وضاءة البطولات وخفق الرايات تحت الشمس كما يقول فى قصيدته «أغنية فلسطينية» :

عربية
هذه الرايات تحت الشمس
فى قلبى
ها قد عاد لى وجهى القديم العربى
انه وجهى القديم العربى
شهوة الفتح التى زالت بعمقى
افسحى الدرب أمام الثائر العائد
من غربته بوابة القدس
هو ذا وجهى انا

---

(١) كلمات فلسطينية – ص ٢٤ – منشورات دار الآداب – بيروت .

وجهى القديم العربى(١)

وعلى ضوء هذا الامل المنبثق من أفق العزم الصارخ فى وجه الظلام تعزف قيثارة «صلاح عبد الصبور» لحنا ينوشه الالم ويهدهه الامل فى قصيدته «ثلاث» صور من غزة ، وهى تصور ألم الامس وامل الغد وحلم يوم الثار ، فيقول :

لم يك فى عيونه وصوته الم
لانه احسه سنه
ولاكه ، استنشقه سنه
وشاله فى قلبه سنه
ومرت السنون أزمنه
وأصبحت آلامه — فى صدره — حقدا
بل آملا ينتظر الغدا

• • •

كانت له أرض وزيتونه
وكرمة وساحة ودار
وعندما أوفت به سفائن العمر الى شواطىء السكينه
وخط قبره على ذرى التلال
انطلقت كتائب التتار
تذوده عن ارضه الحزينة
لكه خلف سياج الشوك والصبار
ظل واقفا بلا ملال
يرفض أن يموت قبل يوم الثار
يا حلم يوم الثار(١)

وفى سنوات نزيف الدم على «أوراس» و«وهران» ، وكل شبر فى

---

(١) رحلة فى الليل — ص ٤٢ — الهيئة المصرية العامة — ١٩٧٠ .

الجزاء ، كان الشعر يأسو الجراح ويحدو كل رصاصة ، ويغنى كل بطل ، نجد «السياب» ينزف لحنه الباكى على وتر قصيدته «رسالة من مقبرة» ، يوجهها «الى المجاهدين الجزائريين» :

من قاع قبرى أصيح
حتى تئن القبور
من رجع صوتى وهو رمل وريح
من عالم فى حفرتى يستريح
والدود نخار بها فى ضريح
من عالم فى قاع قبرى أصيح
«لا تيأسوا من مولد او نشور»
سيزيف الفى عنه عبء الدهور
واستقبل الشمس على «الاطلسى»(١)

وتنطلق على قيثارة الفرحة بانبلاج وضاءة النصر على ربى الجزائر وتكبيرة السلام على مآذن الارض التى جاهدت وصابرت تنطق قصيدة «ربيع الجزائر» والتى يقول فيها :

سلاما بلاد اللظى والخراب
ومأوى اليتامى وارض القبور
أتى الغيث وانحل عقد السحاب
فروى ثرى جائما للبذور

● ● ●

بيوتك تبقى طوال المساء
مفتحة فيك ابوابها
لعل المجاهد بعد انطفاء اللهيب وبعد النوى والعناء
يعود الى الدار يدفن تحت الغطاء
جراحا يفر اليه الصغار ترفرف أثوابها
يصيحون «بابا» فيفطر قلب السماء
ــ «وماذا حملت لنا من هدية»؟

---

(١) أنشودة المطر ص ٣٨٩ .

ـ «غدا ضاحكا أطلعته الدماء»(١)

واذا كان «السياب» يغني للجزائر فرحتها التي نسجت ثوبها اشلاء الشهداء وغسلت دموع الارامل واليتامى ، فانه لا ينسى «جميله» فيهدهد آلامها الراعفة فيقول من قصيدته «الى جميلة بوجيرد» :

يا أختنا المشبوحة الباكيه
أطرافك الداميه
يقطرن في قلبي ويبكين فيه
لم يبق منك البغي الا الجذور
ما شب في وهران من برعم
او أزهرت في اطلس عوسجه .
الا ودبت في مسيل الدم
نغمة منعشة مبهجة
توحي بأن الارض ظلت تدور
طاحونة للقاتل المجرم
.. يا أختنا يا أم أطفالنا
احسست أن السوط أن الدماء .
أن الدجى أن الضحايا .. هباء
من اجل طفل ضاحكته السماء
أحسسته يحبو على راحتيك
سمعته يضحك في مسمعيك .
يهتف : «يا جميلة يا أختي النبيلة يا أختي القتيله»
«لك الغد الزاهي كما تشتهين»(١)

وكما بذلت الجزائر دمها راعفا سخيا بذل المغرب وبذلت تونس وغيرها . نرى «السياب» في قصيدته «في المغرب العربي» يستثير الشعور الديني ويدعو من سبيله لنصرة المغرب في كفاحه فيقول في قصيدته «في المغرب العربي» متحدثا عن عودة الروح الثائر وعودة الله معها :

.. وكان محمد نقشا على آجرة خضراء
يزهو في أعاليها

---

(١) منزل الاقنان ص ٢٣٨
(٢) انشودة المطر ص ٣٧٨

فامسى تاكل الغبراء
والنيران من معناه
ويركله الغزاة بلا حذاء
بلا قدم
وتنزف منه دون الم
جراح دونما الم
فقد مات
وهذا قبرنا ، أنقاض مئذنة معفرة
عليها يكتب اسم محمد والله

• • •

اله الكعبة الجبار
تدرع أمس فى ذى قار
تراءى فى جبال الريف يحمل راية الثوار
أذاك الصاخب المكتظ بالرايات واديفا ؟
أنبر من أذان الفجر ؟ أم تكبيرة الثوار ؟
تعلو من حيا حينا
تمخضت القبور لتنشر الموتى ملايينا
وهب محمد والهه العرب والانصار :
ان الهنا فينا(١)

و«لتونس» يكتب السياب «أغنية ثائر عربى من تونس لرفيقته» يحدثها عن «يوم الطغاة الاخير» فيقول :

ـــ «الى الملتقى ..» : وانطوى الموعد
وظل الغد :
غد الثائرين القريب

---

(١) أنشودة المطر ص ٣٩٤ .

يدا بيد من غمار اللهيب
سنرقى الى القمة العالية
وشعرك حقل حباه المغيب
ازاهيره القانية

• • •

واذ يستضيء المدى بالحريق
فيندك سجن ويجلى طريق
تقولين «نحن ابتداء الطريق
ونحن الذين اعتصرنا الحياة
من الصخر تدمى عليه الجباة
لاجيالها الآتية
لنا الكوكب الطالع
وصبح الغد الساطع
وآماله الزاهية»(١)

ولا ينسى «السياب» صلابة «بورسعيد» وهى تدفع أجنحة الظلام التى تنوشها فى عدوان ١٩٥٦ فيذكر بطولتها امام الغزوة الصليبية الجديدة ويبكى أبطالها الذين ضحوا لينبثق الضوء من جديد على مرفا بورسعيد فيقول فى قصيدته «بورسعيد» :

ليت المسيح الذى داجى بشرعته
من باع مثواه راء فيك عن كثب :
خرس نواقيسك الثكلى ودامية
فيك الاناجيل والموتى بلا صلب
والحابس الماء عن جرحاك حملها
عبء الصليبين : من حمى ومن خشب

---

(١) أنشودة المطر ص ٣٧٥ .

حييت فالوحش أوهى فيــــك مخلبــــه
يا غــابة النــــار قد اثمـــرت بالقلب

وتكون «السويس» فى عــدوان ١٩٦٧ وما تحملته من هــدم وقتــل وتشريد تكون بكائية الشاعر «أمل دنقل» وهو يتلوى الماً حين يقــارن بين «السويس» شهيدة العدوان الاسرائيلى وبين ســكان القــاهرة الآمنين ، فيقول بعد أن ناوشته تذكارات «الســويس» الوادعــة الآمنــة حتى كان العدوان الآثم ففرت وداعتها وغاضت بسمتها فيقول فى المقطع الثانى من قصيدته :

... ...
والآن وهى فى ثياب الموت والفداء
تحصرها النيران وهى لا تلين
أذكر مجلس اللاهى على مقاهى «الاربعين»
بين رجالها الذين
يقتسمو خبزها الدامى وصمتها الحزين
ويفتح الرصاص — فى صدورهم — طريقنا الى البقاء
وتأكل الحرائق
بيوتها البيضاء والحدائق
ونحن ها هنا نعض فى لجام الانتظار
أبصر فى الشارع أوجه المهاجرين
أعانق الحنين فى عيونهم والذكريات
أعانق المحنة والثبات(١)

واذا كانت ظروف القهر السياسى الذى تعرضت له كثير من البـــلاد العربية قد فجرت مع الزمن روح الاصرار على حرية الانســان وكرامته فى بلده ، فان الشــعر كان الطاقة الروحيــة التى تدفع ركب الحرية ليخترق سدود التحكم والسيطرة والرجعية والانانية التى رانت زمنا طويلا وكمــا كانت القصيدة السابقة كلمة حب وهمسة ود الى ليبيا وهى تأخذ طريقهــا الجديد ، فان «بغداد» ساعة أن ثارت على الحكم الملكى الخانع للاستعمار تجد فى قصيدة «حجازى» رسالة فرحة تغمس أهدابها فى أفق بغداد وهى تأخذ الطريق الجديد مقارنا بين الطريقين : قبل الثورة وبعدها .

---

(١) البكاء بين يدى زرقاء اليمامة — ص ٤٠ — منشورات دار الآداب — بيروت .

يقول حجازى من قصيدته «بغداد والموت» :
بغداد درب صامت وقبة على ضريح
ذبابة فى الصيف لا يهزها تيار ريح
نهر مضت عليه اعوام طوال لم يفض
واغنيات محزنة
الحزن فيها راكد لا ينتفض
وميت هيكل انسان قديم
سيف على صدر الجدار خنجر من النضار

• • •

بغداد ليل ما به نجم
بغداد فجر لاهب جهم
يا أهل بغداد اخرجوا لا تتركوه
بغداد ارض قلب المحراث فى دروبها
فانبتت مليون ساق
تزاحمت والنوم فى عيونها
يا أهل بغداد اخرجوا اليوم عيد
عدوكم ظل على باب الدفاع
ظل بلا ملامح بلا ذراع
ظل تعافه الطيور فادفنوه(١)

وعندما تنحرف المسيرة فى بغداد ويسفح الفجر الطالع مع ثورتها على يد «قاسم» وتعلك بغداد أملها الموؤود ، وهى ترى الثورة تتنكب سواء السبيل ، ثم ينتهى «قاسم» وتعود «بغداد» تبسم من جديد يكون الشعر مغنى فرحها كما كان باكى حزنها ، يقول «السياب» من قصيدته «الى العراق الثائر» :

عملاء «قاسم» يطلقون النار آه على الربيع
يا للعراق
يا للعراق أكاد ألمح عبر زاخرة البحار
فى كل منعطف ودرب أو طريق أو زقاق
عبر الموانى والدروب
فيه الوجوه الضاحكات تقول : «قد هرب التتار»

---

(١) مدينة بلا قلب ص ١٦٧ .

والله عاد الى الجوامع بعد ان طلع النهار
طلع النهار فلا غروب
يا اخوتى بالله بالدم بالعروبة بالرجاء
هبوا فقد صرع الطغاة وبدد الليل الضياء
فلتحرسوها ثورة عربية صعق «الرفاق»
منها وخر الظالمون ، لان تموز استفاق
من بعد ما سرق العميل سناه فانبعث العراق(١)

ونستطيع أن نرى نماذج للالتزام فى الشعر المسرحى والشعر الغنائى عند عبد الرحمن الشرقاوى الذى تتمثل فيه عناصر الالتزام فى القصة والمسرحية الشعرية والشعر الغنائى كذلك .

فاذا نظرنا الى «الشرقاوى» فى اطار قصائده الشعرية ،فنراه ملتزما بحشو الكلمة حتى جلدها بفلسفته الالتزامية .

فاذا نظرنا الى قصيدته من اب مصرى الى الرئيس الامريكى والتى جعلها عنوانه لديوانه وفيها يستعرض كفاح بلادنا على مر السنين ونضالها ضد المستعمرين، وفيها يتفاعل بالمستقبل ويعلن رفضه لكل قوى الشر التى هى متاحة لكل رئيس أمريكى . وقد نشرت فى كتاب مستقل سنة ١٩٥٣ وفيها يقول :

يا سيدى ..
اليك السلام وان كنت تكره هذا السلام
وتغرى صنائعك المخلصين لكى يبطشوا بدعاة السلام
واعلم انك تهوى النجوم وتعجب كيف تحلى السماء
وتطلب فى الارض سحر النجوم فتصنع لآلاها بالدموع
واعلم انك تهوى العطور
فتنشر فى الارض عطر العفونة
واعلم انك تهوى الحرير
فتطعم — فى الوحل — دود الخيانة

---

(١) السابق ص ٣٧ .
(٢) منزل الاقنان ص ٣٠٩ .

بخضرة أيامنا الزاهرات وتسقيه رونق ماء الحياة
لينفث بعض خيوط الحرير تلف بهن رقاب العصاة
ثم يستمر يذكر الوان الكفاح التى خاضتها الشعوب فيقول ...
وقامت شعوب، تهز الظلام بمشرق احلامها الهائلة
وتعلى على ضربات الفساد بناء مدينتنا الفاضلة .
وكانوا يقولون « يحيا الوطن »
ثم يخاطب الشاعر فى نهاية القصيدة الرئيس الامريكى قائلا :

اتسمعنى ايهذا الاله
.. فان تملكوا الذرة المفنية
فانا لنمتلك التضحية
ونملك طاقاتنا كلها
ونملك أيامنا الباقية
وتاريخ أجيالنا الآتية(١)

ونحن نلاحظ ان الفخ الذى يقع فى براثنه الكثير من الملتزمين هو النبرة الخطابية والصوت العالى الذى يفقد الايحاء ويخفف الموسيقا كما نرى فى المقاطع السابقة حيث تتحول حماسة الشاعر لقضيته الى ان تتحول القصيدة الى نثرية فجة كما فى المقطع الاخير ويوقع القصيدة فى حبائل الابتذال والتماس صدقها من الرنين العالى المحيط بها . ومثله كذلك صلاح عبد الصبور حين يتحدث مخاطبا جنديا غاضبا فيقول :

ساقتلك — من قبل ان تقتلنى ساقتلك — من قبل أن تغوص فى دمى — اغوص فى دمك — وليس بيننا سوى السلاح — وليحكم السلاح بيننا — سنابك الجدود وقعها المهيب ما يزال — يموج فى ذاكرة الايام — ونورهم يختال فوق مفرق التاريخ — فمنهم الذى بنى حجارة الاهرام — لكى يمجد الانسان حين يشمخ الانسان — ومنهم الذى بنى منارة الاسلام — لكى يقول للانام — لا اله الا الله(٢) .

فلعل الشاعر اذ بدأ بداية طيبة فى التقاط أجزاء صغيرة ذات دلالات موحية واكمل صوغها فنيا لعله لو استمر فى صبر يصوغ تلك الخيوط التى تجمعت فى يده حتى يجعل منها ثوبا فنيا منسوجا فى اطار الفنية الصادقة لكان قد نجح كثيرا .

---

(١) ديوان من «أب مصرى» — دار الكتاب العربى
(١) الناس فى بلادى ط ٢ دار المعرفة ١٩٦٢ ص ١٤٣

وفي معركة بور سعيد يكتب «الشرقاوي» رسالة الى زوجته يطلب منها ان تحافظ على تراب وطنها فيقول :

... اواه من بعدي واشواقي الى هذا التراب
لكننا والبعد يفصلنا نطوف في سحاب
يازوجتي أنا ليت مجنونا فلا تترددي
فخذي فتاتي باركيها في التراب ولا تخافي
.. هذا التراب مجلل بدماء أبطال الكفاح
وعليه عربد ذابحو شعبي على نوح الثكالي
في كل شبر منه أحداث قديمات حبالي
وعليه تصطرع الدموع ومنه ينبثق الصباح
... وطني هو الحرمان والحرمان يبني لي غدي
هو معبدي
فلتسجدي
وخذي اليه طفلتي وتهجدي
هو معبد الشعب المعذب تحت أثقال السيادة
هذا التراب لنا اذن ان السماء لآخرين

فنجد كثرة أسماء الاشارة والضمائر وكلها تعود لشيء واحد وهو تراب الوطن . ومهما كنا حسني النية نحو احساس الشاعر الضخم باهمية تراب الوطن الا ان ذلك يجعل المحتوى فارغا ومجوفا داخل رغبته في تقبيل تراب الوطن وهذا هو أحد العيوب التي يسقط في أسارها الشعر الملتزم .

كذلك يقول في قصيدة بعنوان «رسالة الى زوجتي» أيضا في أثناء العدوان الثلاثي يقول فيها :

الليل يهبط من جديد
بالرعب والظلمات والفوضى وسلطان الذئاب
وبالخراب
وتسيل من هذا الظلام
جميع أشباح الظلام
بكل أهوال الظلام
مسنونة الانياب تزحف بالكريهة والسموم
كزواحف العصر القديم
يابورسعيد

هم يهبطون سيدمرون ويهتكون ويذبحون ويسفكون
افديك داميــــة الجـــراح ولم تزل فوق الجـــراح
فلتقذفى فى وجههم بجميع ما تجـــدينه حتى التراب
وتـــــــــــــــــــــاومى
بتراب موتـــانا اقـــــذفيه على العيــــــون
كى لا يمـــــــــــــــــــــــروا

فنجد النثرية والخطـــــابية المجلجلة تحول الشعر الى حقل خصب للهتاف والشعارات ، وبذلك خنق لروح الشعر وطغيان للنثرية فماذا نفيــد الكلمات يهبطــون ، يدمرون ، ويهتكون ويذبحون ، ويســفكون . اكثر من كلمات تلغرافية سريعة وقد اصاب انعنم الكلمات وحرارة القضــية تحرق فى لهيبها خصائص الشعر الفنية ولا يبقى الا الرماد المحترق .

ومثل قوله فى «رسالة الى جونســون»

انا لست اقرئك الســلام — فلا سلمت — ولانت اقسى لعنة كتبت على قدر الســـلام — ولانت — وصمة عصرنا الوضاء وصمته الزرية — يا عار دنيانا تخلف من عصور بربرية — من اى اغوار الجحيم أتيت ويحك لم اتيت — من أى كهف مذنب الظلمات جئت وكيف جئت — . . يا امبراطور الزرابة والمهـــانة والذنوب لم عدت من قاع المغيب؟ مـــاذا تريد؟ وكيف جئت؟ — اتريد أن تتهـــدم الاهـــرام أو تهوى المآذن والقباب — اتريد تخريب الكنائس والمعابد والفنون — اتريد هـــدم الازهر المعمور وهو منـــارة عبر القرون — اتريد ضرب الســد معجزة الزمان وآية الاصرار والعزم العنيد . .

هنا لم يرتفع الشـــــاعر الى مستوى الرؤية الفنية التى تركز وتحور وتجمع فى عدسة استبصار حقيقى لموضوع القصيدة ، الضجيج والصخب والاستفهامات المبتذلة عن هدم الاهرام وتخريب الازهـــر وبالرغم من ايحـــاء الكلمات وما كان يمكن أن تخصب المضمون الا انها صـــــارت خـــاوية تماما جردها الشاعر من كل بريق فلا علاقة لها بموضوع القصـيدة ومن المؤكد أن جونسون لم يفكر فى مثل هذه الاشياء ، ومن المؤكد كذلك أن أسلوب السباب لا يجدى فى الفن كما أن البعد عن التكثيف والقرب من التقرير والسرد جعل قصيدته فى متحنى النثر .

اما حين يصوغ الشاعر افكاره الالتزامية بطريقة هادئة تعطيها مجالا خصبا لتعميق التجربة والسيطرة عليها فانها تعطيه امتدادا آخر وبعدا أوسع ليلجأ الى مسار جديد عن سبيل المنحنى التعبيرى الساخر فى قصيدته «امسك زفرتك» التى يقول فيها ،

اخى يايها العانى الا تصطنع الصبرا
فقد يودى نظام الحكم من زفرتك الحرى
فلا تشك اضطراب الامر فى حيرتك الكبرى
ولا تصرخ من الجوع ولا تستبشع الفقرا
ولا تنكر على الغاصب ما يفعل فى مصرا
ولا تغضب على الدنيا فان الخير فى الاخرى
ولا تجزع اذا ماعشت ان لن تسكن القصرا
ولا تأسى اذا ما مت ان لن تجد القبرا
تعلم ايها المسكين أن تصطنع الصبرا
فقد يودى نظام الحكم من زفرتك الحرى
لقد قلتها كما قلت فذقناها السجن الوانا
غدا يايها الملتاع يحيا الناس اخوانا
غدا يملأ هذى الارض نور فى حنايانا

كذلك نجده فى قصيدته « فلتعيشى يا جميلة » يلجأ الى تكنيك يعتمد على القاء مجموعة من الاستفهامات المتتالية ، والاستفهام بالايحاء يشد الانتباه ودعوة مفتوحة للاطلال على ما وراءه وهى تعبئة شعورية بارعة اذا أحسن صوغها ورميها بدقة نحو الهدف وفيها يستعرض استشهاد الفرنسيين الذين قمعوا امام الالمان ويذكر فيشى التى استسلمت وهدنت وضاجعت الالمان غداة الهزيمة ، ويذكر ثورة فرنسا القديمة ودعوتها للاخاء والمساواة والحرية وضياع هذه الشعارات فيقول :

.. هذه الراية هل مازالت الالوان فيها تحمل الرمز القديم
هذه الراية كانت ذات يوم رمز ثالوث مقدس
الاخاء المساواة وماذا؟
كانت الراية الحمراء أيضا من معانى ذلك الرمز العظيم
فلماذا هذه الراية ملاى بالرقع
ولماذا حملت الوانها معنى الفزع

ولمــــاذا لم تعـــــــد تقـــوى على أن ترتفع
الذي اقمى امـــــــــام الهتلريـــــــــة
عـــاد يستأســـــــد فى أرض الجــــزائر

فنجد اضافة الى ما سبق ان القصيدة لم تسقط فى حبائل التقريرية ، وانما اعتمدت على الهمس المرتفع نوعا مع استغلال ذكى للاسطورة القديمة وما تومئ به من اثارة مشاعر متنوعة توحى بمالا توحى به الالفاظ مما يسير بالقصيدة بفكرتها الملتزمة الى شاطئ الامان .

بينما نجد «احمد عبد المعطى حجازى» يتناول هــذه القضية من زاوية خاصة زاوية التقاط حزمة من الاضــواء وتصويبها نحو الجــانب الاخر من المأساة فهو يتسلل الينا عن طريق اثارة عواطف الانسان حين يخنق شبابه من اجل بلاده فيقول من قصيدته عنوانها «قديسة» لم تتحسس صــدرها ــ حين اغتلى وصار رمانا ــ فقــد قضت عمرها ــ حــاملة رســالة من التلال ــ الى مخابئ الرجال فى المدينة ــ القديسة كان اسمها جميلة ــ الوجه وجه طفلة لم تترك الاما ــ والعين عين ســاحرة ــ مضيئة كحيلة ــ كان اسمها جميلة ــ والعمر عمر الزهر لكن الربيع غادر الزمان ــ لما اتى القرصان ــ عشرون عاما فوقها مائة ــ منذ أتى القرصان حلت أوجه الاحزان ــ يا ويلتنا بطولها لم يبتسم انسان ــ لم تبتسم جميلة ــ لم تفترش عشبا بجنب عاشق تحت القمر ــ فقد مضى كل فتى فى سنها الى الجبال ــ لم يبق الا أن تشد نحوهم فى كل يوم رحلها ــ حاملة رسالة من التلال ــالى مخـــابئ الرجال فى المدينة ــ ... قديستى تغسلت فى دمها ــ قديستى صلت لاجلها مدائن ــ دقت نواقيس وكبرت مآذن ــ طارت طيور فى النواحى باسمها (١)

ونستطيع ان نأخذ مثالا لشاعر آخر هو كمال عبد الحليم الذى أصدر ديوانا كاملا أسماه «أصرار» صدر عن دار الفكر ١٩٥٥ يغلب عليه الطابع الالتزامى والغوص فى أحشاء قضايا المجتمع والانفتاح الحر على مشــكلاته الســياســية .

---

(١) مدينة بلا قلب ــ دار الكاتب العربى ط ٢ ١٩٦٨ ص ٢٩

غير ان المشكلة العامة التى يسقط فيها الشعر الالتزامى هو اللجوء الى المحاجة العقلية والتحليلات الفكرية التى تقربه من القضايا المنطقية .

يقول الشاعر من قصيدة عنوانها «قصور وقبور» التى تعتمد على هذا الحجاج الفكرى يقول :

بين هذا الظلام يولد شعب يطلب النور او يريق الدماء
وجد الارض جنة لسواه فتقاضى عن جنة فى السماء
ان هذى القصور ستر لعريان بناها وماله من بناء
وطلاء القصور لو حللوه أيقنوا انه دم الابرياء

كذلك فهو يلجأ الى الخطابية الحادة التى تعتمد على «فرقعات الالفاظ» والنبرات الحماسية التى لا تطل على اغوار النفس بل تنوب دخانا باهتا يفسد الرؤية الشعرية ويخنق مسراها الى داخل الذات وتقتصر الرؤية على الرؤية السطحية التى تطل على الخارج فقط .حين يقول كذلك فى قصيدته «صراع ودموع»

لغة الدمع لم تعد منطق اليوم فجفف دموعك الماضيات
نحن نحيا كاننا حشرات فى كهوف تموت فى ظلمات
نكبت الغيظ فى الصدور ونبديه خفاء فى هذه البسمات
. .لن يريح النفوس الا انفجار فصراع مروع الصرخات
هى حرب الحياة اما حياة أو ممات يكن معنى الحياة

ولكن الشاعر حين يحاول ولوج نافذة القلب ويتسلل بقضيته على مهل ويصوغها فى اطارها الفنى ويعتمد على النداء الهامس الاسيان الذى يعطيه قدرة من معطيات الفن فان قضيته تستطيع تحقيق ذاتيتها وهو حينئذ يكون قد ساهم فى المشاركة الجادة فى مشكلاته التى عاناها مساهما بها فى وجدان الجماهير معتمدا على اللمسات الموحية التى تحمل شحنات دالة .

يقول الشاعر فى قصيدته «اصرار»

اخى هل نحن تحت الارض اعشاب وديدان
اخى يايها الانسان هل فى مصر انسان
اراها مسرح الاشباح قد وارته الوان

هى الفــــــلاح والفـــــــلاح اسمال واكفان
هى العمـــــال والعمـــــال اجهـــاد وحـرمان
هى المظلوم والمظلوم لا يجـــــديه غفـــــران
ارانا نجمع الاشـــوات ما للشـــوب ريحـــان
دمـــانا فوق هـــدى الكف برهـــان ونيـــران
ومـــــدا الظلم لا يرضـــاه انجيل وقـــرآن

فنلحظ ان الشاعر الملتزم قـد اسبغ على التزامه رداء فنيـا لم يبتذل شعره فى طرقات الهتافات السياسية . ومثل ذلك قوله ايضا فى قصيدته «الفجر الجديد» .

يارفيقى . . ونحن جرحان مران يسيلان من دم وصديد
يارفيقى ونحن روحان حران يضجان فى حديد القيود
يارفيقى انا وانت وعمى وابن عمى جماعة من عبيد
انا ابكى وانت تبكى ولكن لن يفل الحديد غير الحديد
يارفيقى ونحن ننحت فى الصخر قصورا ونزوى فى قبور
افمن يخلق السعاده كفاه يعانى فى كهفه المهجور
افمن يخلق البطولة والابطـال يرضى بعالم مغمور
ياجيوش العبيد ارهقك الظلم فقومى الى الكفاح وثورى

واذا نحن مددنا البصر الى مزيد من العطاء الشعرى الملتزم وجـدنا «عبد الوهـاب البياتى» الذى يجعل من شعره بؤرة تجتمع فيهـا زوايا الالتزام الشعرى وتطبيقه لوجـه النظر المتفـائلة وهو يصهر فى شـعره مشاعر امته ويحيلها فى بوتقة فنية تعكس خلقية الشاعر التى ترتكز على دعائم التزامية صـادقة .

والبياتى سـواء فى ديوانه «اشعار فى المنفى» أو «المجـد للاطفال والزيتون» أو «اباريق مهشمة» تطالعنا فلسفته الملتزمة يقول فيه قصيدته «احزان البنفسج» .

ألملايين التى تكدح لا تحلم فى موت فراشـــــه
وباحـــــــــــــــزان البنفســـج
أو شـــــــــــراع يتـــــــــــوهج
تحت ضـــــوء القمـــــر الاخضر فى ليلة صيف

أو غراميـــــات مجنـــــون بطيف
تمـــرى ـ تتمـــــــزق
المـــلايين التى تــــكدح
المـــلايين التى تصـــنع للعـــالم زورق
المـــلايين التى تصـــنع لمغـــرم
المـــلايين التى تبـــكى
تغنى . . . تتـــــــألم
فى زوايـــا الارض فى مصـــنع صلب أو بمنجم
انهـــا تضـــحك من أعماقهـــا
تضـــــحك تغـــرم
لا كما يغـــرم مجنـــــون بطيف
تحت ضـــوء القمـــر الاخضـــر
فى ليلة صـــــــيف
الملايين التى تبـــكى . . . تغنى . . . تتـــألم
تحت شمس الليل . . . باللقمـــة تحـــلم (١)

فهنا لا نعدم منحى طيبا للتجربة الثورية فهو يستكشف موضـوعه عن طريق الاداء الفنى الذى يقارن بين نوعين من الناس استطاع ان يجذبنـا وينزع ذواتنـا الى الميل الى جانب قضيته التى يدعو اليها بدون حـاجة الى صخب الكمات وجلجلات الحروف .

وفى ديوانه «المجد للاطفال والزيتون» نجده يتحدث الى «يافا» ويقدم لها قصائد بعيدة عن ابتذال التقريرية ويعتمد على التكنيك الفنى ويجعل منه النافذة التى تطل منها قضـيته يقول :

«يافا» يســـــوعك فى القيـــود
عار تمـزقه الخنـــاجر عبر صـــلبان الحـدود
وعلى قبـــابك غيمـــة تبـــكى
وخفـــــاش يطيـر
يـــاوردة حمـــراء يامطـــر الربيـــع
قــــالوا . . . تملـــع من شـــميم

---

(١) أشعار فى المنفى ١٩٥٧ ص ٧

عـــــــرار نجــــــــد يـــــارفيق
فبـــــــكيت من عـــــــــارى
. . فمـــا بعــــد العشـــية من عـــــرار
فالبـــــاب أوصـــــده « يهوذا » والطـــريق
خـــــــال ومـــــــوتاك الصـــــفار
بـــــــــلا قبــــــور يـــــــاكلون
اكبـــــادهم وعلى رصـــــيفك يهجعــــــون (١)

فالشـاعر اذ يختار الرمز «يســــوع» «يهوذا» انما يشيع فى المتلقى شحنات تاريخية تغنى عن أكثر الكلام وتعطى موضوعه مذاقا خاصا وكذلك ما يعتمد عليه من الرصيد الذهنى فى البيت القديم .

تمتع من شميم عرار نجد فيما بعد العشية من عرار . يستغل هـذا الرصيد لتجسيم مأساة فراق «يافا» تتجـاوز حـدود الانفعال الخـاطف والتشنجات الحماسية ثم تجسيم يافـا واختفاء النهـار فى عيونها والغيمة البـــاكية .

هذه الالفاظ الشعرية ذات الرنين العاطفى الخاص استطاع الشاعر ان يجعلها طبيعية فى حصاده الشعرى لتؤدى دورها الكامل فى خـــدمة قضيته وهو يكمل هذا النغم الاسيان فى أغنيته الثانية ليافا التى عنوانهـــا «أسلاك شائكة» حين يقول :

صيحـــــــات حارســـــــة الـــكروم
فى الليـــــــل توقظـــــــــــنى
فاسمع وهـــــــــو هــــــــات
ريح الشـــــــــــــمال
فى غابة الزيتـــون ناحبــــة على سمعى تعيد
مأســـــاة شــــــعبى الصـــامد المقهور
مأســـــــــــاة الضــــــياع

---

(١) المجد للاطفال والزيتون ١٩٦٧ ص ٤٥

وكان معـــــــــــــــركة تــــــــــدور
بيني وبين الموت في صـــمت واصــرار حــــــزين
انا لن أموت ســـــادام في مصــــباح ليل الـــلاجئين
زيت ونــــار عبــر مقبرة الحــــــــــــدود
حيث الخيــــــــام البـــــــاليـــــات
كأنهـــــــا في الريـــح لافتــــــة تشـــــير
الى طـــريق العـــــــودة الدامي القــريب

أما حين يتحول الهمس الى ضجيج وتتحول القضية الى خطابة رنانة فلن يتقد القصيدة كلمات الشعب والمجد والجيش من الجمود تحت صقيع الخطابية وتقيم سدا بينها وبين الملتقى ويصبح الالتزام لعنة الشعر وخطرا حقيقيا يهدده بالضياع كقوله في قصيدته «المجد للاطفال والزيتون» ص ١٧

المجـــــد للشهداء والاحيـــــاء من شـــــعبي
وللمتمزقين الصـــــــــــــــــــامدين
المجـــــد للاطفـــــال في ليل المــــــــــذابح
وفي الخيــــــــــــــــام
المجـــــــد للزيتــون في ارض الســـــــلام
وطني الكبيــــــــــــــــــــــر
جيش العــــــــروبة والخــــــــــلاص
. . الخــــــائضين اليوم معـــــركة المصــــير
والضـــــــــــاربين يـــد الطغـــــــــاة
المجـــــــــد للمرضى على سرر البــــــــكاء
وللنســــــــــــاء الكادحـــــــــات
الامهـــــــــــــــــــــــات

فقد انفصمت العلاقة بين الفن والقضـــية وتمرغت كلماتهـــا في وحل الجزئيات الواهنة ذات الخواطر الذهنية الممزقة عن العـــروبة والخــــلاص وفقدت الكلمات دلالتها واصبحت ضربا وقرعا على الاذان فجاءت أقرب الى النثرية والخطـــابية وجاءت نهايتها منطفئة وصـــارت مجـــرد نشيد حماسي ووقعت في مرض الاستطرادات المملولة .

ومثلها قصيدته «فى المعركة» مجرد شعارات وقصة جافة المروق لا تثير الانفعال وتقف كالجدار الصلد بين الشاعر والمتلقى وكلماتها تتحول الى كرات ثلجية متهرئة تفقد حتى نصاعة الثلج يقول :

كانت شعاراتنا كالسماء
مخضبة بدماء الزمان
وكنا نطالب باسم الصغار
وباسم الحياة
وباسم العراق
نطالب بالارض للكادحين
وكان رفاقى الصغار
ورود الغد اليانعات
وراء الجدار يموتون تحت سياط البغاة
وفى الغرف الموحشات
وقد اسدل القاتلون الشمار
على سخرياتهم
محاكم تفتيشهم يارفيق

فالكلمات مجردة من اشعاعها الفنى وتحولت الى قطعة انشائية نثرية وتحول البناء الشعرى الى تسطيح للقضية تسطيحا مبتذلا وضاعت الصلة التى كان لابد من قيامها بين وجدان الشاعر وعاطفته الذاتية وبين تفاعله الاصيل خلال قضيته الفكرية التى وصمت بميسم العزلة وجعلها معلقة على السطح لا تملك الغوص الى الاعماق .

ولعل أوضح منهج يبين عن التزام البياتى يتجلى بوضوح فى قصيدة «عذاب الحلاج» وقصيدة «محنة أبى العلاء» فقد جعل من حياة الحلاج المصلوب فى بغداد عام ٣٠٩ طريقا يزرع على جنباته تجربته واحساسه الالتزامى .

فنجد فى المقطع الاول من «عذاب الحلاج» سه يتف عن الاستمرار فى مسيرة الحياة الرتيبة يتطلع الى حياة جديدة ..

سقطت في العتمـــــــــــــــــــة والفراغ
تلطخت روحك بالاصـــــــــــــــباغ
شــــــــــــــــربت من آبـــــــــــــارهم
أصابك الدوار ــ تلوثت يداك بالحبر والغبـــار ــ

وفى «رحلة حول الكلمات» المقطع الثانى يقدم البياتى قضيته التى وقف لها قضية الفداء والتضحية .

ما أوحش الليل اذا ما انطفا المصباح ــ وأكلت خبز الجياع الكادحين، زمر الذئـــاب ــ وصـــــائدو الذبـــاب ــ وخـــربت حـــديقة الصـــباح ــ يامسكرى بحبه ــ محيرى بقربه ــ يامغلق الابواب ــ الفقراء منحونى هذه الاسمال ــ وهذه الاقوال ــ فمد لى يدك عبر ســـنوات الموت والحصـــان والصمت والبحث عن الجذور والابار ــ ومزق الاسداف وليقبل السياف ــ فناقتى نحرتها وأكل الاضياف ــ وارتحلوا ــ وهاأنذا اقلب الاصداف .

كذلك يؤكد موقفه من الذين ينضم الى جـــوارهم ومن الذين يقفـــون فى الصف المقابل :

وضج فى خرائب المدينة ــ الفقراء اخوتى ــ يبكون فاستيقظت مذعورا على وقع خطا الزمان ــ ولم أجد الا شهود الزور والســلطان ــ حولى يحومون وحولى يرقصون ، انها وليمة الشيطان بين الذئاب هاأنا عريان .

ولعلنا نذكر كذلك صــلاح عبد الصـــبور فى مثل هـــذه اللقطة لزاوية التحمل للمسئولية فى مـــرحيته الشعرية المعنوية «مأســــاة الحلاج» فى «المحاكمة» وصـــلاح عبد الصبور يحـــدثنا عن أنه وضـــع أمام ذهنه قضـــية الالتزام فى المسرحية حين يقول : «أردت بهـــذه المسرحيـــة ان اضع مشـــكلة معاصرة هـــامة : مشكلة التزام الفنـــان .. ثم الوسيلة التى يستطيع بها الفنان أن يكون ملتزما بحق وهى كلمته التى يطلقها والتى تنتقل من جيل الى جيل والتى تزيد فعاليتها كثيرا على فعالية السيف (١)

---

(١) مجلة الاداب ص ٣ اغسطس ١٩٦٦ من ندوة الاداب .

نجـد من هـذا الحوار حيث نرى التـلاحم بين الواجب الاجتمـاعى والمسئولية .

ابن سريج : هل أفسدت العامة يا حلاج؟
الحلاج : لا يفسد أمر العامة الا السلطان الفاسد يستعبدهم ويجوعهم
ابن سليمان : يعنى هل كنت تحض على عصيان الحكام؟
الحلاج : بل كنت أحض على طاعة رب الحكام

برأ الله الدنيا احكاما ونظاما فماذا اضطربت واختل الاحكام؟
خلق الانسان على صورته فى أحسن تقويم فلماذا رد الى درك الانعام ...

وحين يسأل القاضى أبو عمر الحلاج عن الرسائل التى أرسـلها لابى بكر الماذرائى وسواه ويدعوهم — حسب قول أبى عمر — ان ينتفضوا ويهبوا ضـد الدولة .

يقول أبو عمر : لم أرسلت اليهم برسائلك المسمومة؟
الحلاج : هذا ماجال بفكرى

عاينت الفقر يعربد فى الطرقات — ويهدم روح الانسان — فسألت النفس : — ماذا اصنع؟ هل أدعـو جمع الفقراء — أن يلقوا سيف النقمـة فى افئدة الظلمة؟ — ما اتعس أن نلقى بعض الشر ببعض الشر — ونداوى اثما بجريمة — ماذا أصنع — أدعو الظلمة — أن يضعوا الظلم عن الناس — لكن هل تفتح كلمة قلبا مقفولا برتاج ذهبى؟ — ماذا اصنع؟ — لا أملك الا ان أتحدث — ولتنقل كلماتى الريح البـوحة — ولاثبتها فى الأوراق بشهادة انسان من أهل الرؤية — فعل فؤادا ظمآنا من افئدة وجوه الامة — يستعذب هذى الكلمات — ويمر بها فى الطرقات يرعاها ان ولى الامر — ويوفق بين القدرة والفكرة — ويزاوج بين الحكمة والعقل .

أبو عمر : هل تبغى ان يرتفع الفقر عن الناس؟
الحـلاج : ما الفقر؟
ليس الفقر هو الجوع الى المأكل والعرى الى الكسوة .

الفقر هو القهر — الفقر هو استخدام الفقر لإذلال الروح — الفقـر

هو استخدام الفقراء لقتل الحب وزرع البغضاء (١)

فقد حول مأساة الحلاج من قضية موت بتهمة الزندقة الى موت من اجل قضية اجتماعية .

ونجد البياتي كذلك في هذا المسار في قصيدته «محنة أبي العلاء» فأبو العلاء والشاعر كلاهما اضطر الى الاعتزال عن المشاركة المباشرة في ضجيج العصر والزمان ولكنهما كانا لا يزالان على اتصال حقيقي .

كان زمانا داعرا ياسيدي كان بلا ضفاف
الشعراء غرقوا فيه وما كانوا سوى خراف .
وكنت انت بينهم عراف — وكنت في مأدبة اللئام — شاهد عصر سيادة الظلام .

ونجده يخاطب الكلمات داعيا الى أن تتحول الى فعل

فاستيقظي ياصخرة في الصدر يارمحا بلا سنان
ياكلمات خضبت بالدم يانارا بلا دخان
ولتسكتي ضفادع السلطان

ونجد المغني يقول للسلطان كذلك : ياقمر الزمان — أسالك الامان — فانني رأيت في الاحلام — تاجك منه يصنع الحداد — نعل حصاني — ويحز رأسك الجلاد . ويقول : وتجدب الحقول في شتاء هذا العام — فالفقراء صلبوا في السوق — سلطانك المخلوع — وكفروا بالجوع — ولقضيء المشاعل — ظلام هذا الكوكب الغارق بالاوحال والصقيع — هذا الاقحوان الذابل — «والسلطان رمز للقهر والحكم الطاغي»

ففي «لتكن الحياة عادلة» يقول الشاعر :
الموت عدل — حسنا فلتكن الحياة — عادلة وليمنح الشحاذ عرش الشاة — فمصطفى مات على الرصيف في الظهيرة — والشاة مات فوق

---

(١) مأساة الحلاج — دار القلم ١٩٦٦ .

صدر الدمية الاميرة مخدر أو عاريا ومصطفى الاخر فى الحقل على ساحاته يخور ــ مهشما منخور ــ عيونه جاحظة ووجهه مجدور ــ يستقرىء الارض ويمضى باحثا عن البذور .

وهو يخاطب الذين يريدون ايقاف عجلة الارض الدائرة : اذا أردتم سادتى فلتسكنوا الشاعر ولتحطموا القيثار ــ ولتوقفوا الانهار ــ فعصركم مضى الى الابد ــ ولم تعودوا غير اشباح بلا قيود ــ والارض رغم حقدكم تدور ــ والنور غطى نصفها المهجور .

ونستطيع كذلك أن نضيف الى ما سبق أن صلاح عبد الصبور ينتبه كذلك الى الدور السياسى للحلاج أشد ما يكون وضوحا وما يمنعه من حمل السيف فى سبيل قضيته الا لانه يبحث عن سيف يبصر وقد تشابهت الامور : لا أخشى حمل السيف ولكنى أخشى أن امشى به

فالسيف اذا حملت مقبضه كف عمياء
اصبح موتا اعمى

ولكن موقفه السياسى يبدو جليا فى قوله بانه :

لا أعرف صاحب تاج ــ الا الله والناس سواسية عندى من بينهم يختارون رؤساء ليسوسوا الامر ــ فالوالى العادل قبس من نور الله ينور بعضا من أرضه أما الوالى الظالم فستار يحجب نور الله عن الناس كى يفرخه تحت عباءته الشر ..

لكن الالتزام القائم على رصف الكلمات وسرد الالفاظ سردا فاقدا للون والحركة ويعتمد على الحكاية المعروفة الفكرة بدون عدسة شعرية تجمع الدلالة الحية للتجربة التى تبقى مؤرجحة تتجاذبها الكلمات الجوفاء يصبح باهتا لا قيمة له فى مثل قول بدر شاكر السياب فى قصيدته «ربيع الجزائر»

سلاما بلاد اللظى والخراب
ومأوى اليتامى وأرض القبور

أتى الغيث وانحل عقـــــــد السحـــــــاب
فروى ثرى جـــــــائعا للبـــــــذور
وذاب الجنـــــــــاح الحـــــــديد
على حمـــرة الفجـــر تغسل فى كل ركن بقايا شهيد
وتبحث عن ظلـــــامئات الجـــــــذور
وما عاد صبحك نارا تقعقع غضـــبى وتزرع ليـــلا
واشـــــــــــــــــلاء قتلى . . . (١)

فالقصيدة لا تجـذب اية مشـاعر لدى المتلقى وانما تبقى مجرد تكراراته مملة تصل الى حـــد الرتابة السمجة المعتمدة على تقريرات «واكليشات» سطحية وتفقد كل قدرة للايحاء والانفعال داخل مسارب الذات او تلامس وجدان المتلقى وتفقد حرارتها .

اننا نؤمن بان الشعر يجب ان يبتعد عن كل مســـــالك الوعى المنطقى واسوار الرتابة المنطقية أو وضـــــوح الفكرة الذى يصل الى حد الابتذال بل لابد له من التوغل فى سراديب الذات حتى يصل الى الرؤيا الصـــادقة .

فتأثير الشعر ليس بسبب قضيته مهما يكن من نبل هــــذه القضية ، ولا يمكن أن يجعل الشاعر كل ركيزته على البرهان والبينة والسرد أو نسخ الواقع ، ويعتمد على الانهمار الحماسى الذى يطفىء حدقة الوعى الفنى .

انه لابد ان يكشف فنه في اطـــــار مضمونه ونحن لا نقصـــد نزعة انعزالية بل نقول كما قال فيكتور هوجو أن الشاعر الذى يجعله بمنزلة النبى لا يطلب الانعزال اذ ينشد العزلة

Le Prhient Cherche La salitude mais non c'isole ment (٢)

والعزلة انما هى لاجل تصفية الانفعال وصهر المادة الشعرية المنتقاة حتى تصبح تحت سيطرة الشاعر وأمام حدقته الفنية فعندما يقول شـــاعر

---

(١) منزل الافنان ١٩٦٣ بيروت ص ١٩

(٢) Le romantisme. Hachete P. 100

في قصيدة له بعنوان «هولاكو الجديد» عن مساويء الاستعمار الفرنسي في المغرب .

تركوا السنابل والمناجل في الحقول
ومضوا يجرون الذيول
والزرع ينتظر الحصاد
والبيدر المهجور يحلم بالغلال
وصغارهم يتهللون لغلة العام الخصيب
لكن أغنية الجهاد
انستهم الحلم الجميل
فعلت هتافات النضال
ومضوا كتائب في الجبال
ليحققوا حرية الوطن الحبيب

فنحس خفوت الشعر وعلو النثرية السردية المتهرئة والتعليلات الجافة تعلل لماذا مضت الكتائب في الجبال ، وانها تريد تحقيق حرية الوطن الحبيب فهنا انفعال فقد السيطرة على عوامله الداخلية واصبح خاضعا لينبوع واحد هو ينبوع الفكر الاجرد وأرضه القاحلة الذى يبدو في هذا الصياح الجوف الفارغ حين يقول كذلك في القصيدة نفسها :

يامن تقوم على القساوة والحديد
انا لنهزا كلنا بالنار بالدم بالحديد
وببطش زمرتك الشديد
ولسوف تبصر ثورة الحقد المبيت
وتمر عنك مواكب التاريخ صاحبة النشيد
متغنيات بالمنى بالمجد بالغد بالصمود
مهلا فراعنة النذالة والقذارة والجحود
«انا نهاية كل جبار عنيد» (١)

---

(١) مجلة الاداب نوفمبر ، ١٩٥٥ قصيدة للشاعر ناجى علوش ص ٤٤

فهنا نجد الخيال الحسير الذى يتحول الى كومة من الاحجار الصدئة يلقيها الشاعر فيما يشبه السباب .

ولابد لمن يسير على هـــذا الدرب الخطر والحديث عن القضــــايا السياسية أو الاجتماعية التى يعانيها المجتمع ان يمتص التجربة فى شرايين ذاته ويحتضن العـــالم الخارجى الذى تتمدد فى اطـــاره هذه التجربة حتى لتحس بالانجـــذاب بينهما ويبعـــد عن الصـــور التى تعتمد على الجلبة والضـــوضـــاء .

وعلى العكس من ذلك عندما تصبح حدقة الخيال لاقطة للقضية التى يعانيها الفنان فانها تنصب شباكها حـــولها وتعطى ظـــلالا تظل تنبض بالالوان وتتسلل اليها عن طريق الكلمة النابضة بالاحساس الداخلى الذى يبـــدو شـــاحبا أول الامر ويستكشف فى اثناء الاستمرار فى قراءة القصـــيدة حتى تتم الماساة .وتبدو سيقان المشكلة قائمة على منحنى الذات مما يعطيهـــا بعدها النفسى واثرها الحقيقى .

فعندما يكتب هارون هاشم رشيد عن «النقب» رمز الارض الضائعة لا يعطيك هتافا او جلجلة وانما يبدأ متسللا اليك قائلا :

بحيـــــــرة اللجين يابحيـــــــرة النقب
ياملعب النجـــــوم يامتـــــاهة الحقب
أمواجك المعرجـــــات بالـــــكفاح والغضب
بالنضـــــال والجهــــاد والثبـــات والتعب
قصــــيدة طـــويلة حروفهـــــا اللهب
بحيـــــــرة اللجيـــن يـــــاوردية النسب
وياتفتح الســـنا على مفـــــارق الشهب
يا انت ياسيوفنـــــا اللمــــــاعة القضب
تهزهـــــا زنـــود اخـــوة عمــــالق نجب
بحيـــــرة اللجين يابحيـــــرة العـــرب
بحيــــرة اللجين يابحيـــرة الســـنابل
زاخــــرة بالضـــوء والعبيـــر والبـــلابل

ملهمــــــة الابداع في الاســـبمار والاصــــائل
بمـــــوجك الاخضر بالحفيف بالتمـــــــــــايل
الهمتني يـــــا أنت ياملهمـــــــــــة الاوائـــــل
وياسخيــــــــة الرؤى سخيـــة المنـــــــاهل
يامنبت الفوارس العمــــــــالق البواســــــل
كيف تراك بعـــــــدنا في قلب ليل تـــــــائل؟
عيوننــــــا عليك مـــازالت فـــلا تخـــــــاذلي

فهنا تتآزر الصور الشعرية في اعطاء ركيزة راسخة للحظات الشعورية التي تجســــد رؤية الفنـــان لابعـــاد القضية وببعدها عن التسطيح والتهريج وانما الكلمات الاسيانه تتساءل عن تلك البحيرة التي طرد منها أصحابهـــــا على حافة الصحراء ويجعل الحديث من الداخل من اطــــار المضمون لا من خارجه وعندما يقول فيها ايضا :

بحيـــــرة اللجين يابحيـــــــرة الامــــــاني
انــــا حملنــــاك على منــــاكب الحنــــان
عبر حيـــــــاة تفـــرة كثيرة الاحــــــزان
قائمـــــــة غيومهـــــا تمور بالبهتـــــان
ودربهــــــا مطـــرز بالشـــــوك والصــوان
ولا تـــزال قمـــــــة التصميم والامــــان
الست أنت أمنــــــــا ياقبلة الزمـــــــان
ياغنـــــوة حبيبـــــة مختنـــوقة الالحـــان
موعـــــدنا مع الربيع الطلق في نيســـــان
اذ تنشـــــــــدين أروع الاغـــــــاني
اتذكرين الليل والهـــوادج المزينــــــــة
تعيس في دروبهـــــــا راقصـــة ملحنـــة
وزادهـــــا «الاوف» يعلو بالغنـــــاء و «الميجنة»
غريقـــــة في الضــــوء في خيـــوطه مستوطنة
حـــــاملة عرائس الفوارس المحصـــــــنة
والراقصــــــون حولها كل يغني موطنـــة

ورجفة الدبكة والعباءة المثمنة
اتذكرين؟ ام اضاعتنا الليالى المحزنة
فانت فى عيوننا خيوة ومحسنة

فنلحظ ان الشاعر يعتمد على اثارة موجات زاخرة من الذكريات التى تفجرها الكلمات الشاعرة لتحمل قضيته قضية البلد السليب . فعن طريق الاصالة والصدق وحسن الاداء نجد هنا التقييد الجزرى فى الرؤيا الشعرية متخذة عناصرها من الايدلوجية السياسية ومحتواعا الفكرى وتنبع تلك الخصائص من طريق الرؤيا العميقة ترى ذلك حين يقول ايضا الشاعر عن طريق اثارة الذكريات .

كيف النخيلات التى على طريق البلد
طويلة ام انحنت حزينة فى كمد؟
تزورها بلابل من الشمال تفتدى
ام انها عارية الاعراف فى توجد
ساخرة من الزمان الجسائر المصفد
دموعها على الضفاف لوعة التشرد
وذكريات عمرها خطوط وهم اسود
تلك النخيلات التى من روحها توقدى
ومن عيونها شربت خميرة التمرد
بحيرتى وددت لو القباك يابحيرتى
على اسنة الرماح فى زحوف أمتى
وملء راحتى البنا والنصر غار جبهتى
وفى فمى أغرودة للمجد للحرية
وكل أحبابى معى يرددون غنوتى
وانت ياصافية الامواج ياحبيبتى
تعانقيننى بشوق لاهب بحرقة
تعانقين العائدين رفقتى واخوتى
وتمسحين الحزن عن جباهنا العريضة
وتلتقى ونلثم الضفاف يابحيرتى (١)

---

(١) مجلة الاداب اغسطس ١٩٦٥ ص ١٠

وهنا نجد الشاعر لم يعتمد على الترتيب الفكرى الاجـرد أو الفوران الحماسى من العودة الظافرة مما يصيب قصيدته بالفتور والتميع وسقوطها فى حبـال الخطب الرنانة بل انه طور تركيزه الشعرى حيث جعله تجسيدا لخواطر نابعة «من الداخل» معتمدا على اقامة نقط التقاء عن طـريق اثارة هذه الذكريات مما يعمق الاحساس بالقضية ويعطيها بعـدا فنيا يضفى اليها نبلا وقداسـة .

ومثل ذلك الالتصاق بين مادة الشعر الاولية منخيال وعاطفة وتصـوير وشحنات وجدانية وبين المعطى الايدلوجى وانغماسها فى نهر القدرة الفنية المستقلة للقدرات الذاتية لحركة التجسيد والتشخيص والايحـاء ما يعطى للقضية ثراء وخصبا وأبعادا موارة بالقدرة على التسلل الى أعماق الذات نجـد «كاظم جواد» فى ديوانه من «اغـانى الحـرية» يقول فى قصـيدته «فى طريق الشمس»

عبر القرى المتنـاثرات على البسـاتين النضيرة
حيث المزارع فى الصـباح الحلو هـائمة منيرة
حيث المداخل والمعـامل والجمـاهير الغفيرة
حيث القوافل لم تزل تحـدو بصـحراء وعيـرة
مـازال يؤنس مسمعى صـدى أهازيج مثيرة

ويقول فى قصيدته «اغنية الى صبيحة ١٤ تموز»

يا اخـوتى المحترقين عصرت أيامى كفاحـا
هـاتوا جـراح الامس انثرها على وطنى صراحا
انا غمرنا بالدمـاء سهول دجلة والبطـاحا
سنظل للسلم الذى لمت حمائمه جنـاحـا

كذلك يفعل فى مختلف قصائد الديوان مثل معركة الحرية ، ولاجىء ولعنة بغداد ، وتحت ظلال المشنقة وبور سعيد ، والصامدون .

لابد أن تكون هناك آبار قوارة فى أعماق الشاعر نحو قضية مرصودة فى ذاته ولا تكون وليدة لحظة خاطفة من لحظات الانفعال الحماسية بل تكون

نتيجة ترسبات وتراكمات نفسية شعورية واحســـــاس بالمسئولية والالتزام الحر الذي يتفجر داخل مســـــار زمني متكامل يؤدي ذلك الى نمو البنـــاء التكنيكي والفني للقصيدة الملتزمة مما يعري التجربة من عموميتها وشيوعها الباهت الالوان والذي يفقدها طلاوتهـــا .

ان الربط بين الشـــكل الخارجي والانفعال الداخلي يؤدي الي عـــدم تجمد الانفعال وعدم عزل المادة الشعرية .

«ولمعين بسيسو» ديوان صدر عن دار الاداب عنوانه «فلسطين في القلب» يلتزم فيه بقضايا امته ومشـــكلاتها الحادة ولكن الشـــاعر أحيانا يلجأ الى النبرة الزاعقة والى ضجة الاحرف وكلما علا الضجيج كلما تمزقت حبال الترابط الوجداني بين الصورة والفكرة واصبح الشعر عاريا من مادته الخام التي تكسبه الطلاوة والتأثير ويتحول إلى ركام لا لون له الى قرعات الطبل الذي قصم القلب يقول معين في قصيدته «تحدى»

أنا لا اخـــاف من العواصف فاعصفي بي ياعواصف
أنا لي رفـــاق في دمي تدوي رعـــــودهم العواصف
وتضيء في عيني خـــاطفة بروقهم الخـــــواطف
وتسيل من كفي جـــارفة سيولهم الجـــــوارف
أنا لا اخـــاف ومن اخـــاف ولي رفاق ياعواصف

• • •

لقــد أقسموا والشمس ترخي فوقهم حمر الضفائر
ان يطـــردوا من ارضنا الخضراء تجـــار المقـــابر
ويحـــرروا الاشـــان من قبر المذابح والمجــازر
ويحـــرروا التـــاريخ من قلم المغـــامر والمقامر
فنحقق الوطن الكبير لنـــا ونزرعه منـــائر (١)

فلعل الشاعر كان يستطيع ان يجعل قضيته ضـــافية كانها صلاة نفس حاملة في الوقت ذاته مضمونها الالتزامي حين يجعلهـــا تتخلل داخل ذاته

---

(١) المعركة، دار الفكر الحديث ص ١٩٥٢

محولا المظاهر الخارجية للاشياء داخل اطار رؤية ذاهلة وواعيـة محـددة وشاردة بعيدة عن الضجيج والصخب بعيدة عن توليد المعانى الخطـابية وطرقها بأوتار رنانة هنا يكتسب الفن جلاله وتأثيره ويوقظ فى ذواتنـا المشاركة الوجدانية الصادقة لهذه الابيات «لسـليمان العيسى» فى قصيدته «صيحة الرواد» .

مـــاذا تريد سمـاء الوحى من وتـر
وفـوق صـبدرى تاريخ الاسى جثمـا
مــاذا؟ اسـوسنة فى الحقل ضـاحكة
اصـوغ انداءهـا للمجتلى كلما؟
اباقـة من شعاع الشمس غـاربة
اذيب فيهـا فراغ الروح والسـأما؟
كفـرت بالحقل يؤوى غيـر زارعـه
ويحمل الجـرح لا شـكوى ولا برمـا
كفـرت بالحب ان يتشـر غلالتـه
على جبيين حـام الذل فوقهمـا
كفـرت بالشمس ان تشرق على بلـدى
الا لتلثم أرضـا مـرة وسـما (١)

وفى قصيدته «المدينة المحاصرة» من ديوانه «المعركة» حين يتحـدث عن غزة تحت الاحتلال الاسرائيلى يعتمد على الصـورة المركبة بجوها النفسى وشحناتها الانسانية التى تموسق هذا العمل الفنى الملتزم فى الوقت نفسه وتحيله الى نبض حى يختلط باللحم والعظم ويعطى توترا نابضا لدى المتلقى .

يقول معين بسيسو :

البحـر يحكى للنجـوم حـكاية الوطن السجين
والليل كالشحـاذ يطـرق بالدموع وبالانين
ابواب غـزة وهى مغلقة على الشعب الحزين
فيحـرك الاحبـاء ناموا فوق انقاض السـنين
وكانهم قبـر تدق عليه ايـدى النـابشين

• • •

ويخـاطب الفجـر المدينة وهى حيرى لا تجيب

---

(١) مجلة الاداب يناير ١٩٦٠

تدامهـــــا البحـــر الاجاج وملؤها الرمل الجديب
وعلى جوانبهـــا تدب خطى العـــدو المستريب
مـــاذا يقول الفجـــر هل فتحت الى الوطن الدروب
فنـــودع الصـــحراء حين نســير للوادى الخصيب

• • •

لسـنابل القمح التى نضجت وتنتظـر الحصـــاد
فاذا بهـا للنـــار والطير المشرد والجـــراد
ومشى اليها الليل يلبسها الســـواد على الســواد

• • •

هــــذى هى الحسناء غزة فى مآتمها تـــدور
ما بين جوعى فى الخيام وبين عطشى فى القبـــور
ومعــــذب يقتات من دمه ويعتصر الجـــذور
صـــور من الاذلال فاغضب أيها الشعب الاسير
فسياطهم كانت مصـــائرنا على تلك الظهـــور (١)

كذلك يفعل سليمان العيسى حين يتحـدث من الغد فنجـد غد الشعب المصوغ فى انعتاق منبجس من تبطين التجربة فى الذات فتتحول الى قضية الشاعر الذاتية فنحسها من داخله فننجذب اليها ونحسها قضيتنا فيقول فى قصيدته «فدنا» من ديوانه «أعاصير فى السلاسل»

أكاد بين ثنــــايا الغيب المحــــــه
دفقـــا من النور فوق الارض نسفحـــه
بالشــــعر والحب يمنــــانا نوشحـــه
وللبطـــولة ملء الخلد مسرحـــــه
أكاد خلف ضـــباب الغيب المحــــه
. . . . الســـاخرون بنـــا لن يوقفوا قدمـــا
تمـــــزقت فوق أشـــواك النضـــال دما
لم تنكر الصخر والاشــــواك والالمـــا
كلا ولم يتهيب ضعفهـــــا «صنمــــا»
مهدمــــا قبل ان نلقـــاه متحطمـــا
. . . يا أمتى فى ضـــباب الظلم موعـــدنا
ليسحق الحلك الداجى توقـــــدنا

---

(١) المعركة ـــ دار الفن الحديث ١٩٥٢ قصيدة «المدينة المعاصرة» .

دعى السـياط كما شـاءت تبددنا
ولينحطم مزقـا حمـرا تمـردنا
الـنوى من الموت فى لالائه غـدنا

بل ان سليمان العيسى فى ديوانه «قصـائد عربية» الصـادر عن دار الآداب بيروت ١٩٦٠ يجعل صفحاته لخدمة قضية الالتزام نحو قضـايا امتـه فابتداء من قصيدة «رسـالة الى خطيبهـا فى الجبهة» ويارواب عمان ، وثوار الجبل الاخضر ، ومن «ملحمـة الجـزائر الى لبنان» «وبغداد تمزق القيود» نجد الشاعر يفرس احشاء القصـائد بمشـاعره التى تتوقد فى معارك وقضايا امتـه .

ويأخذ طريق الالتزام منحنى المشـاركة الوجدانية فى قضية الانسان والوطن حين نرى الشـاعر عبد المعطى حجازى يتمنى مشـاركة الشهيد جرحه وميتته حين يعرض بهدوء مأساوى حكاية الصمت والدم حين يتحدث الطـائر الشهيد :

انـا هنـا اقـود كوكبى الصغير
الارض تحت الغيم عسـكران شـاكيا السلاح
هـذا هو الحق مضىء كالصـباح
وهاهـو البـاطل يبـدو جثـة بلا ضمير
اطلقت نـارى وابتسمت للزئيـر
اطلقت نـارى ثم قبلت الجـراح
اطلقت نـارى . . . .
كوكبى يهـوى محطم الجنـاح
امـا انـا فلم ازل اطيـر لم ازل اطيـر
ياليتنى يا ايهـا الطـائر ريش فى جناحك الكسير
ياليتنى بعض الرمـاد فى طـريقك المثير (١)

---

(١) لم يبق الا الاعتراف دار الاداب بيروت ١٩٦٥

فكأنه يدين نفسه حين يود لو شاركه بطولته واستشهاده ، وهنا يتخذ هذا الخط الالتزامي ينبوعه من داخل الذات داخل اطار الوجدان الذى يجعل القضية ليست قضية خارجية يطوف حولها كما يطوف الوثني حول صنمه بل جعلها في لحمه وعظمه وتحمل مسئوليته فكأنه من خلال ذلك يحملنا أيضا مسئوليتنا كما يقول في قصيدته «دماء لومومبا» حيث يتخذ اطار الالتزام الانساني الذى يتعدى حدود المكان والقضايا التى تحدها أسوار وطنه الخاص .

انى جلست للرثاء — أكلت خبز كل يوم ثم عدت فى المساء — وروح لومومبا على المرآة خيط من دماء — لا تسألوا : من قاتل المسيح؟ انى اعترف انا الذى تتلته هذا الصباح — حين اتانى في الصباح طائراً بلا جناح — مغلل اليدين في صدر الصحف — تتلته طويت وجهه وسرت أرتجف .

الشارع المجنون كان لا يزال — يسير فى طريقه اليومى يرسم الظلال — على التراب ثم يمحوها ويقرأ الصحف — بنصف عين ثم يطويها ويطحن الظلال — بأذرع الموتى ويربط النساء والرجال — بقاطرات لا ترى — وفجأة جاء الزوال — الظل طال — الظل مال — زال تلك ليلة من الليالى والشارع والمجنون كان لا يزال — يمضى ويطحن الظلال .....

وحين جاء فى الصباح — أطعمنى فؤاده العارى وأسقانى دمه — ناشدنى بالله الا اسلمه — لكننى تركته ورحت ارقب الرماح — وهى تنوشه وتطوى علمه — قولوا لماذا لم تروا دماءه على يدى — تسرى كما يسرى الحريق — قولوا لماذا لم يصح بى صائح على الطريق — ياقاتل المسيح قف — قولوا لماذا لم يكحل عينه يوم الردى مرأى صديق — يامن جدلتهم فوق رأسه السعف — يامن بكيتم تحت صوته العميق تأملوا اكفكم — انى أرى دماءه فى كل كف — والان والليل يكاد ينتهى بلا انتهاء — احس أنى عاجز عن الرثاء — فاللفظ نفس اللفظ تلناه رياء عن رياء — والبيع ابلاه وابلاه الشراء — والصمت اجدى حينما نهتز من

أعماقنا ـ وروح لومومبا على المرآة خيط من دماء (١)

وهو يعمق هذا الاحساس احساس المشاركة المتعاطفة الوجدانية التى تلح على ذاته وتجرح ضميره فتجعله يهتف فى قصيدته عن «عودة فبراير» عن الوحدة التى كانت واغتالها الانفصاليون فيخاطب دمشق متسائلا :

كأننى سمعت صوتا كالنحيب ـ يصعد من صمت المنازل ـ فبراير الشهيد من فوق الصليب ـ يركض فى الصحراء يستنجد بالقبائل ـ فلا يجيبه مجيب ـ كأننى سمعت صوتا كالبكاء ـ هذا الحسين وحده فى كربلاء ـ ما زال وحده يقاتل ـ معفر الوجه يريد كوب ماء ـ والاموييون على النهر القريب ـ كأننى ارى دمشق بعد ليلة الغياب ـ بيوتها مظلمة وسجنها العالى وضاء ـ الليل ليس الليل والعقم فى كأس الشراب ـ والكلمات مثقلات بالذنوب .

العام يادمشق مر ـ ونحن لسنا فيه ـ نحن نسير وحدنا فى التيه .. ياليتنى يا أصدقائى شمعة فى سجنكم ـ ياليتنى ذكرى تلوح من بعيد ـ ياليتنى غزوة من غزواتكم شهيد (٢)

ان «حجازى» يأخذ طريق الشهداء زارعا على دربه زهور الكلمة الانسانية الملتزمة نحو تضحية الوطن الذى يقدم لقصيدته له بقوله «فى ٦ آيار ١٩٠٦ قدم العرب فى بيروت ١٦ شهيدا شنقهم الاتراك وفى ٢٩ آيار ١٩٤٥ ضرب الفرنسيون دمشق وفى ١٥ آيار ١٩٥٨ وقعت النكبة . . . » ثم يقدم قصيدته «أغنية لشهر آيار» :

نحن مازلنا نغنى
لك يا آيار ياشمس النهار
نحن مازلنا نغنى لك ياشهر التمنى
ونوفى النذر فى كل ربيع

---

(١) لم يبق الا الاعتراف ص ١٠١
(٢) السابق ص ١١٢ .

لك ياشـــــهر الضحـــــــــــــــايا
حـــاملين الدم خمــــــــــــــرا في جـــــرار
ناقلين الشمس بالايدى الى الارض البـــــوار
علهـــــا تطلع قمحـــا وزهورا وهـــــــــدايا

نحن من تقطـــــــــر أغنياتنـــــــا حــــــزنا
ويمشي أهلنــــــــــا في الارض هــــــــونا
كم علونا العـــــــــــــود كبرا وصـــــمودا
كم منحنـــــــــا الحبل والسكين صـــدرا ووريدا
كم سقينا كل يوم فيك يا آيــــــار مــــــــاء
ثاني اللون جـــــــــــــــــــــــــديدا
يومك الســـــــــــــادس في بيروت حبل
نحـــــــــــــــوه سرنا صــــــــــعودا
لم نــــدر وجهـــا ولم نغمض عن الفيحـــاء عينـــا
بل فرسناهـــــــــــــا بعينيه فاغفى وابتسمنا

يومك الخامس عشرـــ آه يايوم الضحايا والهزيمةـــ آه
يايوم الجريمة ــ نحن لم نبخل عليه بدم لكنه ضن علينا بانتصار
وبمرأى من دوالينا بمرأى من هزار .. انتهينا عنك يايافا وتهنا
دون أن نشبع من شم العـــــــــــــــــــــــــــــرار

يومك التاسع والعشرون يا آيار ــ نـــل منه الجدار ــ انه الصخر
نهوى لكننا نحن صمدنا ــ دون باب الشعب كانت جثث الابطال حصنا ــ
كلما الشمس علت في الافق يعلو الحصن منا ــ فاذا نحن بقرب الفجـــر
جنـــدى يري النور وحيدا ــ واذا الاعداء ظل وغبار .
... نحن مازلنا نغني ــ لك ياشهر التمني ــ ونعيش العام للعام
انتظار الانتظار ــ وتوفي النذر ياشهر الضحايا ــ حاملين الدم خمـــرا
في جرار ــ ناقلين الشمس بالايدى الى الارض البوار ــ علها تطلع قمحا
وزهورا وهدايا ــ علها تبسم يوما للصغار (١)

فهنا يواجه «حجازى» وجه الحياة المعاصرة بقضاياها ولا ينفصل عن

---

(١) الســـــابق ص ٩٣

أشكال المحتوى الثوري يستنكر كل ما بساق خاضها الدم العربي وقد نفذ من خلال الاشياء والتواريخ المتراكمة يعانق نبض الدم الذي لمقه الجلادون والطغاة .

واما الشاعر «كيلاني سند» فله ديوان كامل طابعه الالتزام وهو «القصائد في القتال» بقضايا امته وقد كتب له مقدمته احد سدنة فكرة الواقعية ومن اصحاب الفكر اليساري هو محمود امين العالم الذي يؤكد في مقدمة الديوان انه احدى الظواهر الادبية التي تواكب حركتنا الوطنية الصاعدة وتعكس معانيها وقيمها وانتصاراتها وانه معبر عن مواكب نضال بشري تسعى للتحرر ..

كذلك يكتب محمد ابو الحسن وهو احد المشايعين للفكر الماركسي ايضا دراسة للشاعر عنوانها «قصائد الديوان في ضوء الواقعية الجديدة» .

وهو يرى للواقعية الجديدة وبالطبع يقصد الواقعية الاشتراكية انها تتطلب من الشاعر تعميم الاثر الادبي واعادة خلق الفكرة في شكل مجسد محسوس يريد بذلك اقامة حاجز بينها وبين الواقعية الانطباعية ويقصد بها الواقعية النقدية التي يرى انها تحاول ان يقدم الفنان صورا انطباعية للعالم المحسوس كما هو مشاهد ومرئي .

وحين نتصفح قصائد الديوان نجد الشاعر يتخذ منهج الالتزام الذي يبلوره في الاحساس بانتفاضة بلاده وبالرفض لكل محاولة تصفية ارادة قومه وهو يمضي في انطلاقه نحو افق جديد فيقول :

اريـــد ان امـــزق للورق
اريد ان احطم الاشيـــاء كيفمـــا اتفق
اريد ان اخمش باليدين قيـــة الافق
كانني صـــاروخ نار ود ان ينطلق
تزحـــزحي ايتهـــا الجـــدران كدت اختنق
تزحـــزحي ففي دمي بركان نـــار يحتـــرق
هنـــا هنـــا بارضنا خضم بحـــر من عـــرق
ولهب انجلبت سماؤنا منـــه شفق

وصرخـــــــات منـــــــــارد يحطم النفق
وموجـــــــه من الضــــــياء تطـرد الغسق
بلادنا يامـــــارذا من قيـــــــــــده انطلق
تقـــــــــدمى ومزقى عـــــــــــدونا مــزق
لا تقبلى القيـــد يعـــود بعـــدما انسحق (١)

والشاعر فى انطلاقه نحو التفاؤل بغد بلاده يلجا الى الحوار الداخلى. فى قصيدته «انا وجارتى» ليبتعد عن ضجيج المباشرة والوضـــوح فى الدلالة ويتخذ من الاطار القصصى مدخلا لقضية الثقة فى الغـــد فيقول فى قصيدته «انا وجـــارتى» .

لا تقـــــــــــــــــــلقى
انا بذرنا دربنـــــــــــــــا بالزنبق
ستبصرينه غـــــــــــــدا خميلة من عبق
اتعرفين جـــــــــــــارتى بثوبهـــا الممزق
وكفهـــــــــــــــــا المشقق
كم قلت لى جـــــــــــارتنا ككومة من خــــرق
فـــــــــدا ترينهــــا غـــــدا فى ثوبها المنمق
تضحك حينما النسيم فوق الجـــــدول المصفق
يلفهــــــــــــــــا بمرفق
فيصبغ السرور منها وجههــــا بمثل لون الشفق
كوكب مؤتـــــــــــــــــــلق
حبيبتـــــــــــــــــــــى
اتذكرين حينما رأيتنى مبللا بالعــــــــــرق
فقلت لى صـــــــــــــارخة لا تطرق لا تطرق
حملتهـــــا قمحـــــا فغاصت فى المحيط الازرق
لا تطـــــــــــــــــــرق
قالت لى صفصـــــــافة بين الهجير المحـــترق
جـــذورها ممتـــــــدة فى الارض فى تعمق
عنـــــد الهجير احتمى بظلها المرقـــــــــرق

(١) بيننالد فى القتال ــ مكتبة الشرق ١٩٥٧

فقلت فى تشـــــــــــــــنج المختنق
حبيبتى لا تقـــــــــــــــلقى
لكننى اخفيت انى منـــــــــــــذ امس الاسبق
ســـــــــوى بقدر كسرة يابســـــــة لم اذق
الم اقل لا تقـــــــــــــــلقى
فالقمح فى بيـــــــــــــدرنا كشعرك المنمق
حتى العصـــــــــــــــافير التى تمر عبر الافق
مهيضــــــــــة جنـــــاحها يرف نصف مطلق
ســــــــتلتقى بالحب انى درجت ســــــتلتقى
حبيبتى لا تقـــــــــــــــلقى
انا بذرنـــــا دربنــــــــــــــــا بالزنبق
ستبصرينه غـــــــــــــدا خميلة من عبق (١)

نلحظ أن الاداء التعبيرى يختلف على حسب القـــاموس الشعرى وعلى حسب المكونات الفنيـــة والفكرية التى تختلف من شاعر لآخر ولكنها جميعا تصب فى نهر واحد ان اختلفت فى موجاتها وسرعتها وتدفقها وقدرتها فانها لا تختلف فى صبغتها وفى انهـــا ذات مذاق خاص هو الطـــابع الايدلوجى ...

فنجده فى ديوانه «فى العاصفة» يتناول قضية الاقطاع والرأسمالية فلا يلجأ الى الخطابة والحماســة الثورية بل يلجأ كذلك الى اسلوب هادىء حين يجعل قصيدته تحمل «اغنية اقطاعى» ومن خلال هـــذا الغناء المزدحم بالمال والثراء والحديث عن الخمر واللالى يشيع الشـــــاعر فى نفوسنا ما يريد اشاعته واثارته من كره لهذا المجتمع المتعفن الذى قوامه الاقطاع والرأسمالية فيقول :
انا راســـــــــــــــمالى
فى قمتى الشماء اقبع فى الاعـــــــــالى
جـــــــــدى وجـــد ابى وخــــــالى
مروا على يمن الحيـــاة فطـــاطات لهم المعالى
انا راســـــــــــــــمالى

---

(١) قصائد فى القتال ص ٦٣ .

خبزى وخمـــــــــــــــــــى والزقاق
والف غـــــــانية حيـــــــالى
يتهـــــــافتون على ســــــؤالى
أنا راســـــــــــــمالى

راسى يطن به الفراغ لقد ولدت بلا خيـــــال
وبلا تجـــارب انها بنت النضــــــال
أنا لست اعبـــــــا بالنضـــــــال

أنا راســـــــــــــمالى
امشى أردد كان عمى كان خـــــــــــــالى
وقطيه‌نا وأبى يمزق ســــــوطه ظهر الرجال
وقصـــــورنا قد عرقلت سير الرياح ولم تبـــال
هى مثلنـــــــا هى لا تبـــــــالى
أنا رأســـــــــــــالى
جـوعى وثرثارون تحت عمـــارتى عـــدد الرمـال
يتطلعـــــــــــــــــــون الى نوالى
وعيونهم محمـــــرة بلهـــاء من سهر الليـــالى
انا لا أبـــــالى أنـــا لا ابـــــالى

أنا ســـــــوف أهتف يارجــــالى
عـــــــــدد الرمــــــــال

. . . قلبى به ذهب يشـــــــــــع
فى أصبعى ذهب يشـــــــــــع
وســـــــــــــاعتى قطع اللآلى
جـــدى وجـــد أبى وخـــالى
منهم ورثت أنـــــا اللآلى . . . (١)

---

(١) فى العاصفة ـــ عالم الكتب ص ٢٦

«الالتزام والفن المسرحي»

لعل المسرح يتيح للفنان من الموضوعية ما يهيىء له عرض الكثير من الافكار والاراء على السنة الممثلين مستغلا مايتيحه الحوار من نبضات حية .

لقد راح كتاب المسرح يغيرون كثيرا من منهجيتهم ووضع أساس التزامي مرتبط بقضايا مصرهم عن طريق خشبة المسرح ونتيجة لعمليات التحويل التي يعيشها مجتمعنا في مختلف نواحيه وعن طريق التوالد والاحتكاك بين مختلف الثقافات انتهج المسرحيون مختلف الطرق لاقامة مسرح متصل بجمهوره وقضاياه فوجدنا «الحكيم» يترك التجريدات الذهنية التي كانت تطالعنا في مسرحه الفكري ، ووجه فنه المسرحي نحو واقعية المجتمع ومشكلاته في واجهة عريضة تشمل مختلف المناحي التي يثيرها التفاعل المستمر في تيارات المجتمع فوجدناه في مسرحية «الصفقة» والايدى الناعمة ، واشواك السلام مثلا حيث يحاول تعميق الهدف الفلسفي المتاثر بتغييرات المجتمع وهو يستمد موضوعاته من الواقع المباشر لحياة الافراد في المجتمع وهو يطبق ما اصبح ينادى به من ان الادب الحي الجديد والذى هو أمل المستقبل هو الذى يستمد حياته من الاوراق الخضراء وليس من الاوراق الصفراء ويرى أن الادب الجديد سيكون منبثقا من خلال التجربة النابضة بالحياة لعامل في مصنع لجندى في معركة لفلاح في حقله ، ويرى ان كل من مر في تجربة انسانية أو فكرية وهيات له ظروف مجتمعه قدراً مقبولا من المعرفة تمكنه من التعبير عنها فيجب أن يعبر عنها باخلاص وأمانة (١) وقد طبق الحكيم ذلك فهو بعد أن ترك المسرح التجريدى أو المسرح الذهني كما يحب أن يسميه والذى قدم فيه أهل الكهف ورحلة الى الغد . تجده يتقدم بخطى ظيمة نحو المسرح الاجتماعي الايجابي والذى يتجلى فيما سبقت الاشارة اليه من مسرحيات .

يقول الدكتور محمد مندور : «وبعد الثورة الاخيرة التى بشرت بسياسة لجتماعية ايجابية جديدة كان لابد أن ينفعل توفيق الحكيم بهذه السياسة ، فهو شديد التاثر بالتيار الاجتماعي الغالب دائما بحيث يمكن

---

(١) ادب الحياة مارس ١٩٥٩ .

اعتبار ادبه صدى للحياة — فرايناه ينتقل بمسرح الحياة عنده خطوة كبيرة الى الامام تجيز لنا ان نقول انه قد انتقل الى ما يسمى اليوم بالمسرح الهادف وهو المسرح الذى يسعى الى قيادة المجتمع نحو القيم الجديدة المتطورة وتعميقها فى نفسه وكل هذا واضح فى المسرحيات الاخيرة التى كتبها الحكيم بعد الثورة مثل مسرحية «الايدى الناعمة» التى تمجد العمل وترى فيه المصدر الوحيد لكسب العيش ومسرحية «الصفقة» التى تحاول ان تتفق وثقة الشعب فى نفسه وقدرته على هزيمة اعدائه فتجد فى احداها التنديد بالاقطاع والتغلب على الاوهام والخوف والفزع التى كان عهد الاقطاع الطويل قد غرسها فى نفوس عامة الشعب وفى مسرحية «اشواك السلام» يكشف الحكيم عن العقبات التى يقيمها رجال المخابرات فى سبيل عرقلة السلام بين الدول بل وبين افراد المجتمع الواحد ويرى ان كشف هذه الاضاليل يعتبر اساسا لاقامة السلام والمحبة والاخاء بين البشر افرادا ودولا (١)

بل ان الحكيم ينتبه الى ان المجتمع يصهر الفنان فى بوتقة احداثه ويدفعه دفعا الى المشاركة عن طريق الكلمة فى قضاياه التى تمر به فتراه يكتب فى مقدمة مسرحياته التى طبعها تحت عنوان «مسرح المجتمع» يقول :

«وهذا الكتاب يعرض صور الاشخاص والاوضاع والاخلاق ماصدر من وحى المجتمع المصرى فى اعوامه التى تمخضت عنها الحرب العالمية الاخيرة ويظهر ان الحروب وما تثيره فى الامة من هزات اجتماعية ترغم المشتغل بالفن على الاستقاء من هذا النبع وتدفعه الى الاستيحاء مما يضطرب فيه هذا المجتمع ، هكذا كان الحال ايضا بالنسبة الى الحرب العالمية الاولى فقد كان المجتمع المصرى وقتئذ يهتز لامرين : الخلاص من الاحتلال والتخلص من الحجاب ، فى ذلك العهد دفعتنى تلك الهزة حوالى سنة ١٩١٨ — سنة ١٩١٩ الى كتابة تمثيلية اسمها «الضيف الثقيل» ترمز الى معنى الاحتلال فى صورة عصرية نقدية ... ثم كتبت حوالى سنة ١٩٢٣ — سنة ١٩٢٤ قصة تمثيلية اخرى هى «المراة الجديدة» عن طرح المراة للحجاب ..

---

(١) مسرح توفيق الحكيم — نهضة مصر ط ٢ ص ١٢٢ .

ماكادت الحرب العالمية الاولى تبعد شقتها وتبدأ هزتها باتجاه المجتمع المصرى الى التغير المادىء والتطور الطبيعى حتى اتجهت الى مصدر آخر هو الانسان فى افكاره الثابتة فى كل زمان ، كان ذلك منذ عام ١٩٢٨ . حيث اخذت فى كتابة تمثيليات «أهل الكهف» و «شهرزاد» «وتهر الجنون الى .....» (١)

ويعلق حسين مروه عى مسرحية «الطعام لكل فم» قائلا : «قضية انسانية نبيلة وعظيمة وليس كبيرا على فنان عظيم مثل توفيق الحكيم أن يعالج هذه القضية فى عمل مسرحى ... ومن الجدير بالتقدير أن يفهم الحكيم قضية الجوع فى العالم اذ يقول على لسان الشاب طارق «عندما نلقى الجوع سنلقى فى نفس الوقت استغلال الانسان للانسان»

ثم أن يفهم الحكيم قضية الحرية أيضا حين يقول على لسان حمدى «مع ان الغاء الجوع هو الغاء العبودية على الارض عبودية الافراد وعبودية الشعوب . الطعام هو الحرية . يقول على لسان الشاب طارق بأن «من لهم مصلحة فى السطرة على الناس والشعوب لا يناسبهم الغاء الجوع .، أن الجوع سلاحهم فى السيطرة الاقتصادية وهم يفضلون بذل الجهود والمال فى تدعيم اسلحة الدمار التى تزيد فى انتشار الجوع (٢)

وتطالعنا من المسرحيات الالتزامية بموقف مسرحية «مأساة جميلة» لعبد الرحمن الشرقاوى ونلاحظ ان الكاتب لم يلجأ الى التقرير أو المقاطع الخطابية أو الحوار الذى تطفئه التعقدات الذهنية التى تكون دائما المشنقة التى تختنق عليها فنية الاديب بدعوى عرض الفكرة السياسية أو الاجتماعية فيفقد رؤيا فنية تتوهج بالايحاء أكثر من رصف الالفاظ الصلدة والتى تكتفى فى جهدها بتقليب الفكرة وعزلها من اطارها الفنى فى صخب ضجيج الكلمات الحماسية .

«فمأساة جميلة» رمز لمأساة الانسان العربى فى كل مكان تحت براثن الاستعمار وهى نموذج لانفتاح الالتزام على قضايا المجتمع الكبير. والمعاناة

---

(١) مسرح المجتمع — مكتبة الآداب انظر المقدمة .
(٢) دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى — مكتبة المعارف بيروت ١٩٦٥ ص ٤٠ .

الإنسانية والوجدان الجماعي الناضج ، ومع ذلك فالكاتب يسقط احيانا في فخ الخطابية وتعرية المضمون من اطاره الفني في هذا الحوار الذي نجده بين مصطفى وجميلة حين يحدثها عن ملاحظته ثبات الصفحة التي تقرأها وعدم استمرارها في القراءة .

جميــلة : تتشابه الصفحــــات ياعمي كأيامي تماما
مصطفى : ماذا عساك قرأت في صفحاتك المتشابهات
جميــلة : قصص الشــــــــــــــــقاء
مصطفى : مازلت أصغر يا ابنتي من مثل هذا الحزن
جميــلة : إنا لست أصغر من كثيرات سمون على الحياة
مصطفى : حقــــــــــــــــــا
جميــلة : في مثل سني يسقط الالاف من شهدائنا وعلى الشفاه مع الدم المسفوك هتافهم «تحيا الجزائر»

• • •

فهنا تحول الحوار الى شكل عار من الروح لا يغنــاء بالحدس الفني الذي يعمق الاحساس بالمأساة بل طفى على الظهر في ذهنية مبتذلة منذ هتاف بتحيــا الجزائر فقد طغت الفكرة على البعد الوجــداني واعتمــدت على الصياغة الخــارجية الصاخبة في هذا الهتاف وفي النثرية أيضــــا في الحــــوار الاتي كذلك حين يخــــاطب «مصطفى» «جميلة» حين ترمي كتبهـــــــا :

مصطفى : اجننت ؟ ماذا تفعلين ؟
لن الجزائر يابني في حاجة لمثقفين
جميــلة : ان الثقافة زيفت في هذه الكتب اللعينة

والشرقاوي مرغم بأن يجعل واحــــدا من الفريق الثاني ممثلا للضمير الذي يجب ان يستيقظ يفعل ذلك حين يجعل «جان» الشـــاويش الفرنسي شاهدا على قومه المستعمرين وذلك مما يعطي بعدا جـديدا في استكشــاف داخلي يقبض على الركائز الخفية في الحـــدث ، ولا يبعد عن حرم الرؤيا الفنية ويفعل ذلك في «وطني عكا» ومن غير تعجل للثانية نذكر قول جان حين يخاطب زميلا له :

دعني أقل لك انني وسط الانين قد اكتشفت حقيقتي أجل اكتشفت حقيقتي وسط الانين .

حيث الرجال الصامدون يعذبون فيرفضون
هم يرفضون الشر والمأساة والالم المبرح والقضاء
هم يرفضون بلا تردد
وهناك حيث يعربد الجاني على جسد الضحية
وتحمل الانسان للالام فوق تصور العقل المحدد
حيث الدماء تسيل من بدن المعذب في اباء
وبلا توجع — أو تضرع
وهناك في برج الفظائع والفجيعة والمآسي البربرية
في ذلك السجن الذى قد كان قلعة برباروسة حامي المسيح
حيث المسيح يعود يصلب من جديد كل يوم ألف مرة

هناك في هذا السعير أنا اكتشفت حقيقتي وخديعتي
مبروك : «باهتمام» ماذا اكتشفت هناك في هذا السعير
انى السجين انى أسير مستباح مهدد وبلا ضمير
انى حقير مستذل لا بطل انى أعيش بلا ارادة

وفي الفصل الثالث الذى يبدأ في صبيحة المذبحة التى أقامها الفرنسيون يتناول الشرقاوى الحدث من جانبه المأساوى فلا ضجيج ولا صخب ولا لعنات تصب على الظالمين ولا جلبة كلمات وانما تتسابق وراء الكاتب في تعميق احساسنا بالمأساة وتفجيرها في ذواتنا عن طريق الحوار المأساوى .

عزام : لا .. فلتبلغ الف لعنة
عودي الى البلد الذى اقبلت منه وبلغي عنا السلام .

عمار : «كمن يتلو قصيدة» بالله يا ريح الظلام

الشاعر وعزام في شرطة الجزائر وهند بطلة من بطلات الجزائر وهي خطيبة عمار .

فنجد حجرة في بيت «بوحريد» ويدور الحوار بين «عمار» الكيماوى
عمار : «مكملا» واذا مررت على الحقول الخضر يا ريح الظلام
هند : «متألمة خشية أن تبكى»
عمار لا تكمل بقيتها فتلك قصيدة تخزى دموعي المستكنة ولها رنين فاجع يبكى الاجنة .

عمار : «يكمل» واذا مررت على الحقول الخضر يا ريح الظلام
ورأيت أوراق الخميلة لا يداعبها النسيم ووجدت ان الكومة

الخضراء باتت كالهشيم ورأيت حبات الندى أصبحن كالدمع
الهتون فسلى الاصيل الشاحب المهزوم والفسق المموج
والمساء
وسلى الخمائل والربى وسلى السماء ...
فاذا سمعت حديثهن عن المآسى والدماء
عودى الى البلد الذى اقبلت منه وبلغى عنا السلام بالله
يا ريح الظلام

فالطابع المأساوى لذلك النشيد الحزين والذى يرسم خطوط الصورة الاليمة للبشاعة الاستعمارية نحسها عن طريق الجذب الخفى لهذه الريح السوداء المغمورة فى المأساة كأنها أمواج متلاطمة متزاحمة بانفاس حارة مصبوغة بلون الدم تطل علينا من كل ناحية ببروز المأساة فعن طريق العالم الخارجى للابطال الذى ترسمه خيوطه الخانقة . هذا الحوار المأساوى يكتسى الالتزام برداء نبيل من الحزن الغامض الخفى الذى يجعل التمرد والصراع والتحفز تتجاذب كلها لتصنع رفض العربى لتلك البشاعة الرهيبة التى تأتى من بشاعة الاستعمار نفسه .

ونلحظ مثل هذه الروح الشامخة بالمأساة بعد اسر هند ويدور حوار بين جاسر وجميلة . فعن طريق التسلل الى نفوسنا بذلك الحوار الذى يشف عن الامل المذبوح للخطيبين هند وعمار كان الكاتب لا يريد اشراكنا فى الاحساس بتلك المسالة الخاصة ولكنه يملك القدرة الفنية التى تجسم هذه المعاناه الخاصة لتجعلنا شركاء فيها أسرى لها .

جميلة : أسفى على عمار أصبح ذاهلا من بعد هند .
جاسر : بل أنت واهمية فعمار له قلب جسور متقد ..
عمار يعرف ما الجهاد وما الفداء
جميلة : «شاردة» كانا سيقترنان فى هذا الشتاء بلا مراء .
كانت تسير فتخطف النظرات للوجهات . حالمة باثواب الزفاف .
كانت تقول له ستبنى عشنا فى مخبأ فوق الجبال . حتى اذا جاء الزمان الحلو وانحسر الشقاء سيكون هذا العش قصرا رائعا مثل الخيال .
جاسر : «منفجرا فجأة» لا تكملى
جميلة ، لم عدت تصرخ ؟ هل اخافك ؟

جـاسر : اسكتي
جميلة : أنا لا أخـاف
جـاسر : لو اننا نبكي سعادتنا التي راحت لراح العمر في هـذا البـكاء .

ويعترض البعض على أن اتخاذ الشاعر الملتزم شخصيته معينة بالذات بدون الحديث عن الشخصيات الاخرى التي شاركت في عبء الكفاح أو أن يتحدث عن شخصية كجميلة بالذات لا تزال حية بيننا . يرى أن ذلك ليس من حق لحمل مضمونات الحياة في القرن العشرين مهما قصر عن غيره في الرمز والخيال والوثبة الفلسفية والغوص في باطن الوجدان» (١)

وطني عكا

في هذه المسرحية يتناول الشرقاوي الفترة ما بين صيف ١٩٦٧ — ١٩٦٨ بعد ظروف النكسة ، وتتحدث عن حق الانسان في وطنه وفي أرضه . أي أن هذا العمل يتناول قضية الامة العربية كلها قضية فلسطين والتعصب الاسرائيلي .

وتدور أحداث المسرحية في أحد احياء اللاجئين بغزة وعن طريق الحوار تتجسد المأساة بأبعادها وعن طريق الاشخاص يقيم الشاعر شرخا ضخما في جدار التبلد واللامبالاة ليفتح الاعين على آخرها على الجرح الغائر في قلب الانسان العربي .

من أحد المقاطع الدرامية في حوار أم رشيد وليلى اللاجئتين اللتين تعيشان على أرض غزة يتجسد روح المأساة .

أم رشيد : كل شيء هاهنا كان جديدا لم يزل .
هذه النكبة والذلة والحزن الجديد
وتركنا منزل الاجداد في عكا وعشنا هاهنا تحت الخيام . . .
وتركنا خلفنا الماضي كله
وعبير العمر والاحلام والموتى تركنا كل شيء .

---

(١) السـابق ص ٨٧ .

ليــــــــلى : كنت طفلة
لم اكن افهم ما معنى ضياع الناس فى جوف العراء
لم اكن اعرف الا ان هذا لفنة يصنعها سحر خبيثه
ضد بعض الطيبين ... لم اكن افهم شيئا غير انى
صرت من غير وطن
وتعودنا هنا ان نمتهن .
ومددنا كلنا ايدينا نلخذ اقوات المعونة
هكذا اصبحت اقتات المذلة
ام رشيد : هكذا صرنا جميعا غرباء

وفى هذا الحوار يرسم الصــــــورة الاولى للذين يقتاتون خبز الغربة ويغتسلون بدموع النكبة .

وتطالعنا شخصية حازم الكهل الفلسطينى الذى ظل يصرخ منـــاديا وطنه عكا وهو يحكى لابنته ليلى بعد عودته من سجنه وتساله ليلى عما جرى له فيقول :

حـــــازم : انى صرخت بهم هناك : اريد عكا
ان لم يكن بد من السجن الرهيب عكا ما اريد
ان لم يكن بعد بد من التعذيب حتى الموت فارمونى على هضباتها
قالوا ستبصرها وترجع بعدها
وحملت فى جمع عديد
ورايت عكا من بعيد
ماكدت ابصر نورها حتى استبد بى الجنون .
يانورها الوضاح كيف اضات من بعدى لقوم آخرين؟
ياريحها لم تخلقين بكل انفاس الحيـــاة الى رئات الغاصبين؟
وصرخت ياعكا لقد عاد الطريد مكبلا وغدا يعود بلا قيـــــود
فاخذت فى الاصفاد معصوب العيون الى الحدود
وعلى الحدود رميت فى احد السجون هنا بغزة .
واستجوبونى : ايها الشيخ الوقور لقد اثرت الامنين.
انا اثير الامنين؟ لكنهم لم يامنون؟
لم يامنون وارضهم محتلة وحقوقهم منهوبة
فجزاؤهم ان يقلقوا
وظللت اصرخ فيهم لم يامنون وتامنون؟
ولكنهم ماعلقوا

وهناك في زنزانتي أبصرت أرتال الشباب الغاضبين
كانوا هنالك يصرخون ويهتفون ويسألون :
انا هنا في قبضة المأساة يخترم العدو صدورنا
والاصدقاء يمزقون صدورنا
ياويلنا ياويلنـــــا
لم تمسكون بنا وأنتم هنا هنا اعواننا
أعطوا السلاح رجالنا ونساءنا ليقاوموا ان هوجموا
من أنتم
انا هنا أسواركم لا تهدموا أسواركم
أم أن اسرائيل نضربنا هنا بيمينكم
أنتم بهذا تهدمون حصـــونكم ، بل تدعمون عـــدونا
وعدوكم .

ولعلنا نلحظ اخلاص الشاعر الذى يدعو إلى نقد الاخطـــاء التى يقع فيها قومه فهى تمثل بحق أن الشاعر نبى قومه فلا يكتفى بتزويق قضيته والاعلان عنها بالصياح بل يتعمق المأساة ويلصقها بدمائه ويوجه نقده لكثير من العوامل التى تتجمع لتسبب الشرخ فى جدار الوطن كما نجد فى هذا الحـــوار

الرجـــل : اسرائيل تعد العدة كى تهجم .
غسان : نحن قهرناها من قبل
الرجـــل : ومتى نحن قهرناها ؟
غسان : بثقة : السادس والخمسين
الرجـــل : ياعمى هاها ، هها لتصدق هذا ياغسان
أو فى هذا الحوار الناقد كذلك :
رجـــل : جيشنا المصرى فى سينا منسحب
زميـــلة : أن شرم الشيخ قد عادت لنـــا .
زميل ثان : ماعرفنا أنها ضاعت ولكننا عرفنا أنها عادت فى ليلة أمس
وفى مثل هذا الحوار
حـــازم : نحن جميعا متهمون فلسطين ضيعها الصمت
مقبـــل : بل الكلمات :
حـــازم : قلت الصمت
غســـان : صمت العالم ، ضيعنا صمتنا ، صمت العالم
حـــازم : لو سكتت ظلمات الزيف وقرع الطبل

وانطلقت كلمات الصدق تضيء الليل
تدوى فى الافق المتبلد كالطلقات
ما سكت العالم عنا بعد
ولسقطت كل الاقنعة قناعا من بعد الاخر
لم يسقط بعد قناع واحد
فلئن لم تسقط كل الاقنعة الخداعة فانتزعوها
وانتزعوا معهن وجوها تسكن فيها

ويستمر الشاعر فى تعرية الزيف الذى ارتضيناه فترة من وجودنا وينزع الجلد المتهرئ الناضج بالكذب والخداع وتعصيب العيون .

رشـيد : اسمعوا صوت العرب
انه يعلنها بشرى بانا نطلق النار على تل أبيب
اننا نزحف كى نحتلها
ولقد نحتلها قبل الغروب

أم رشيد : او حق ذاك يابنى يارشيد؟
الف بشرى ياعربى

ماجـد : «صارخا متحيا الترانزيستور» أسمعتم؟
الطريق الان مفتوح الى قلب دمشق

حـازم : ياضلال الكلمات
جيشنا يزحف بالنصر الى تل أبيب
ربما يحتلها قبل الغروب
جيشنا ارتد الى شط القناة
الطريق الان مفتوح امام العصبة الاشرار
مفتوح الى قلب دمشق
اى انباء تصدق؟
ظلمات ظلمات
كلمات تجعل الانسان لا يعرف شيئا ما على وجه اليقيـن
هكذا يسقط فى الهوة بغتة
كلمات تملأ الدنيا ضبابا
كلمات تملأ الحلق ترابا
كل هذا من حصاد الكلمات الخادعة
اين يستخفى شعاع الكلمات الساطعة

فالشاعر يحاول شق الواقع الصخرى الذى تقوقعنا فيه ذات فتر زيف فهو يريد ازالة هذه التراكمات المفنة التى سدت تيار الرؤية الصحي للاشياء بهذا النقد القاسى . يريد أن يشعل فى وآح جماهيره المعــانا الواعية حيث يبدأ مخاض جديد يتم فيه استكشاف وجودنا العــارى مر كل زيف .

وهو فى كل ذلك يعرض بأمانة وبساطة وصـــدق كل ما يرجو اللاجئون . بيت وظل وامن وبدون صخب الادعاءات . وجرس الكلمات يؤدى مالم يؤده الساسة يوما حين يقول على لسان ليلى :

ليــــلى : كل الاكاليل التى وضعت على جبهاتنا تيجان شوك
أترى وجدنا كى نعيش معذبين مطاردين مشردين
غرباء فى وطن النجوم
أضياف مأدبة اللئيم
انا حلمنا ذات يوم أن نعود وان نعيش كما يعيش
الاخــرون .
لا شىء أكثر من حياة الاخرين
ماكنت أحلم بالنعيم
ماكان لى كالاخريات الحق فى حلم السعادة والنعيم
بل كنت احلم أن اعيش بعزتى فى موطنى
وأرى ابى يرتاح فى شيخوخته
ماكنت اطلب أن اشرد من زمانى فى التشرد
ماكنت ارجو أن أموت كما قضى شمشون فى انقاض
معبـــد
قد كنت أرجو أن اعيش بساطتى وكرامتى
لا شىء الا ان أجاوز محنتى
لا شىء أكثر من حياة الاخرين
لا شىء الا أن يكون لنا تراب
ماكنت أحلم بالسحاب
لا شىء الا أن يكون لنا وطن
وطنى هو المبكى الذى ســـالت علية جميع انواع
الدموع
وبنوه تحت الحائط المهدوم قد مدوا يديهم للجميع
وطنى الذى أعطى الحضارة خير ما تزهو به من
معطيـــات

وطني الذي منح الخليقة كلها نور الحقيقة
وطني الذي من أرضه شعت منارات الرســـالاته
العظيمة من قديم ....
قد صار كالشحاذ يستجدى وأنتم تنظرون

وهو يلتفت بلباقة كذلك ليلتمس لقضيته أنصارا حتى عـــد الطرف الآخر كما سبقت الاشارة لذلك في مأســـــاة جميلة فهو يجعل مارسيل الضابط الاسرائيلي يحس بالندم وعبء الجريمة — ويرى بصيص الحق أمام ناظره .

مارســيل : «هكذا نحن استعدنا أورشليم»
هكذا عدنا الى الهيكل نشرى ونبيع
هكذا عدنا الى المبكى نغنى، ورقصنا فوق أطــلال
سليمان الحكيم
فى رحاب المسجد الاقصى الذى يملأ وجدان ملايين
رجال ونساء مسلمين ...
قد شربنا خمرة النصر على قرع التراتيل الحزينة
وجعلنا المذبح القدسى دارا للبغاء
قد تحدينا قداسات المدينة
وعلى أســوارها حيث تطوف اليوم أرواح النبيين
العظام
حيث مازالت بقايا من دماء الشهداء
مربد العشاق فى المبكى غدا عش غرام

ارجـــو : «باشفاق» ما الذى تصنع يامارسيل؟ ماهــذا؟ كفى
فلنعد للبيت فورا اننا جئنا هنا كى نتسلى لا لكى
تجهد نفسك .

مارســـــيل : حرروا سينا وضموا أورشليم .
اجمعوا كل يهود الارض فى جنة اسرائيل كى نبنى
ملكا يتوهج
اجعلوا نجمة داود لكى تعلو من فوق الهلال
اجعلوا النجمة من فوق الصليب
كل هذا باطل أيضا وقبض الريح باطل
ما الذى تجتنيه من هذا جماهير اليهود
نحن لا نجنى سوى بغضاء من هذا وحقدا يتاجج

ويناقش الشاعر بصراحة كوضح النهار قضية الاستشهاد والعمل الفدائى وعن قيمتــه العملية ومن المأســـــاة الدامية التى تتجـــدد كلما

اصطبغت الارض بدم فدائى فيما يديره من حوار بعد مقتل الفدائيين ماجد ومقبل هذا الحوار الدائر بين «ايمى» الصحفية لاجنبيـــة والتى تألفت مع هؤلاء الفدائيين

«ايمـــــى» : مقبل مات؟ كيف اصدق؟
أجنون ذلك ام حكمة

غســــان : سيظل دم الشهداء هنا فى ارضك يا وطنى علما
يخفق فى ليل الاحزان بنبضة قلب المستقبل
سيظل يؤج هنا بالنور ويصبغ وجه الفجر دما

ايمـــــى : يظلم ارضى وسمائى بعدك يامقبل
رشــــيد : ستعود لنحمل جثمانى بطلى معركة الجبر الان
ايمـــــى : مقبل اصبح جثمانا
او هذا حق.
اجنون ذلك ام حكمة
اية فوضى تغشى العالم
قديس الثورة ذو العشرين ربيعا والحلم الوردى
الطائر فوق جناح الامل الحلو الى ارض المستقبل
كعصفور الزمن الذهبى.
نقــــاء نبى
فى همة اقوى العرسان

غســــان : ذلك قدر الثورة فينا يا ايمى

ايمـــــى : لا بل هذا خطأ الثوار . اجنبى
غســــان : بل ظلم العالم يا ايمى
ايمـــــى : اشرح لى العبرة من موته
ايموت لتصبح ميتته زفقا دمويا للواقع
ما ابشع قدر الانسان
ليس العبرة ان تستشهد فى معركة ضد الظلم
لا يامقيل
ان العبرة فيما تكسب
لم يكسب احد من موتك شيئا يامقبل
ان الثورة لم تتقدم بل لم تكسب الا الحسرات ولوعة [illegible]
يفتقدونك
لم تكسب جزءا من ارضك يصلح حتى قبرا لك

غسـان : الثورة مازالت تتعـلم يا ايمى هي تخطـو أول خطـوة
وسوف تدربها العثرات
ايمـى : «منفجرة» افيقوا بعد ولا تمشوا في النوم الي حرف الهوة
الثورة لا تحتاج الي ذكراكم اذ انتم شهداء
بل لسواعدكم احيـاء
للثورات قوانين تحكمها في كل مكان
انتم من ضبع مقبل
كلامكم ضبع مقبل
تركتم مقبل كي يقتل
أحرجتم ماجد كلكم حتى اندفع الي المأزق
أنتم مثل فراشات تتساقط في اللهب المحرق
الكلمات ستحرقكم
غسـان : الكلمات تمجدنا وتخلدنا
الكلمة هي مجد الانسان
ايمـي : أو قبر الحكمة ياغسان
هاهي ذي كلماتكم اذ تتجسد
تحيل الرجل الى جثمان
مقبل تقتله الكلمات
«وتنهار باكية» حبيبي تقتله الكلمات
غسـان : الكلمات تضيء الان طريق الشعب
رشـيد : حياة الشعب سيصبغها موت الشهداء
دمنا يسطع في ليل المحنة بالنور
يضيء طريق الشعب الكادح كي يصنع فجر البحرين
فلنضرب أيضا فلنضرب

ولعل أصدق جوهر للرؤية الشعرية التي تجذب كل طاقات الانسان لتصبها في طريق الثأر العربي وتجد وجدان المأســاة وتخرج من أغوار اليأس المسلح المروع بذور الأمل الذى يخصب ذواتنا ويقضي على أزوجة ماء البحر الذى مازال يعانق أفواهنا من خلف أسوار جدران اليأس .. ومرارة الهزيمة حيث يقسمنا الشاعر على قمة الجرح في نهاية مسرحيته بعد موت رشيد وحزن أمه وحزن ليلى الفاجع عليه .

أم رشيد : انا ذى الان مكان ابنى رشيد
هو ذا مدفعه الرشاش «تظهر مدفعا من ثيابها»
انى احمل المدفع كي اضرب طول العمر مثله
وغدا نزهر من هذا الدم المسكوب جمرة

وتضىء القبر زهــرة
هكذا تصنع للعالم فجــره
هــكذا تولد في الدمع ووسط الهول والرعب فلسطين
جــديدة ...
«ليلى تقف بعيدا وحدها باكية»

حـــازم : ليلى ابنتى ماذا دهـــاك؟ قفى هناك ووزعى هذا الســـلاح
الليل يتبعه الصباح
تصف المقاومة انهزام وهو قبر الثائرين
لتقاوموا بجميع ماملك الجنان من البسالة
قد حالف القدر النذالة ربما زحفت لتهزمنا النذالة
فلترفعوا هاماتكم نحو السماء
لا لا نحيب ولا بكاء
أنا بذلنا كل مافى طاقة العينين من دمع سخين
ولانتم الجيل الذى هـــدم الهزيمة انتم أمل الوطن ولانتم
الجيل الذى لن يمتهن
لا لا دموع فما عساكم تعرفون عن الدموع
اعرفتم دمع الخضوع؟
... اعرفتم دمع المهيض اذا تجافاه الطريق
ماذا عساكم تعرفون عن الدموع؟
اعرفتم دمع المحاصر وسط افياء النعيم
عيناه تكتحلان لكن لا يصد ولا ينال
... فلترفعوا هاماتكم نحو السماء
انى أرى النصر الجديد يلوح من خلف الدماء
لتكن دموعكم كحبات الشموع يسيل منهن الشعاع
انى أرى راياتنا يخفقن فى الافق البعيد
وهناك عكا والقلاع
وهناك يبتسم الشراع
وهناك فوق حدائق الزيتون ينتفض الشعاع
ها نحن ياوطنى نعود اليك من تيه الضياع
وطنى هو المستقبل البسام ينهض من جديد
بنضارة الزمن السعيد
عكا لقد عاد الطريق مقيدا وغدا يعود بلا قيود

كذلك نجد الشرقاوى فى مسرحية «الفتى مهران» التى تدور حوادثها فى قرية مصرية ابان حكم المماليك الجراكســة فى القرن الخــامس عشر

وبالرغم من البعد الزمانى الذى تدور فيه أحداث المسرحية فان الشاعر ينفذها تكاد رمزا لكثير من المبادىء الالتزامية ويصب فيها موقفا يراه التزاميا تجاه الثورة وتجاه العمل الثورى وهل يكون داخل اطار حدود بلاده أم من الممكن نقل هذا العمل الثورى خارج الحدود .

كذلك يتخذ موقفا من كل حاكم يرتمى فى أحضان الحاشية ويضيعون منه ثوريته التى كان يؤمن بها فنجد «مهران» يطلب من «هاشم» أن يسمع للقاء هذا الحاكم فيقول :

مهـران : قل له ان عمالك باسمك
حطموا كل الذى تؤمن به ، الذى كافحت طول العمر له
نزعوا حبك من كل مكان كنت فيه أملا
ولهذا لم يعد فى كل قلب غير حلم بالخلاص
منك أنت أنهم قد بذروا اليأس العقيم ،
ولهذا اختلط الظل مع النور فما يعرف الحق من الباطل بعـد
ولهذا فعليك الان الا تتردد
فى اجتثاث الشر من حولك مهما كلفك
اننا ننذر انذار الصديق
انه لو ظلت الحال على هذا لشاع اليأس واليأس مضلل
فلقد يستسلم الشعب لأنياب العدو
دون أن يدرك فرقا واضحا بين أنياب أعاديه وظفر الاصـدقاء (١)

ويقول كذلك :
قل له أن عمالك قد طاردوا الصدق من القلب
فما عاد لسان ينطق بسوى الكذب
وما عاد جنان بعد يهجس ــ بسوى الزيف
وهذا كله من حصاد الخوف ــ هذا الخوف منك
يجعل الناس كأعواد تردد
كل ما ينفخ فيها من عبارات الولاء
ان هذا الخوف منك هو لن يهدم غيرك
فاعتراض صارخ ممن يحبك
لهو خير ألف مرة من رضا كاظم غيظ يرهبك

---

(١) الفتى مهران الدار القومية ١٩٦٦

وهو يتناول قضية تصدير الثورة ومحـــاولة السيطرة على الاخرين وسوق الجند الى حرب فى ارض ليست لهم وبلاد تنكرهم وينكرونها فنرى هـــذا الحـوار .

صـــابر : اننى اوشكت أن أنضم للجيش لكى اضمن قوتى ومعاشـــا لعيـــــالى
غير أنى قلت فى آخر لحظة
كيف هذا ربما مت هناك
فوق ارض لم تكن ارضى ومن تحت سماء لم تكن يومـا سـتـصـــمائى
قلت لا يا ابنى ياصابر لا عد ياولد
فلتمت فى هذه الارض التى انت ابنها
أنها قد انبتتك انها مهما تكن احنى عليك

وائــــل : وطن الانســان ما يمنحه المسكن والعزة والأمن وها نحن هنا كالغرباء
نحن فتيانا وفلاحين لا نملك من ارض الوطن
قيـــــد ذراع

صــابر : ثم هب انا ذهبنا فانتصرنا ثم عدنا
سيعود الرجل الفلاح منـــا
ليرى الديدان والاعشاب تفرش حقله وامراته
أصبحت تعرف غيره
واذا أطفاله لا يعرفونه

والشباك تزمته وردية متفائلة دائما الى غد مغزول من خيوط الضوء الذى تسكبه قطرات الدم المشعة من اجســـاد الضحايا عندما يقول على لســـان مهران :

مهـران : مهما تكن سحب الشقاء كثيفة فانا ارى الزمن السعيد
وراء كثبان الشفق من خلف أطباق الغمام
... وغدا تجلجل فى المراعى الخضر افراح الرعاة
غدا ستزدهر الحيـــاة
غدا سترقص فى السهول عرائس الامل الجميل
وسترتع الحملان آمنة على صور الحقول
واذا الحياة رشيقة كطراوة البرسيم تحت ندى الصباح
وستغمر الضحكات اصداء النواح
... هو ذا البشير يكاد يصدح خلف غابات النخيل
وصداه عبر النيل حيث شذى زهور البرتقال

بدبيبه الهمسان فى الاوصال كالخمر المعتق
حيث السنابل لم تزل خضراء تنتظر الربيع ولا دموع
والقلب يهجع حالما تحت الظلال ـ بقدوم اعياد الحصاد

واذا كان الفتى مهران تجسيدا للقائد الباحث عن العدالة والسلام لكل الناس فى ظلال الحياة وقد قهرته ظروف قاسية فأصبح انموذجا للبطل الثائر الرافض الذى قهر مرغما فان «الشرقاوى» يطلق مفاهيمه السياسية والاجتماعية فى كل حوار يجسد المضمون ويتحمل فى اطاره مسئوليته كفنان ملتزم .

واذا نظرنا إلى مسرحيات أخرى تحمل سمات الإلتزام نجد «سعد الدين وهبة» فى مسرحيته «المسامير» التى كتبها عقب نكسة يونيو وما اصاب الامة العربية من هزة فى أعماق الذات وجدنا مسرحية «المسامير» تحمل فى مضمونها دعوة الي القتال وحمل السلاح .

ثم يكتب مسرحية عنوانها «سبع سواق» التى نشرتها مؤسسة دار الشعب بالقاهرة وكأنها تصيح فى دمنا لماذا لم نقاتل بعد ان مر على الهزيمة عامان وهو يخلص فى نقده الكثير من قطاعات المجتمع ويحملنا جميعا دم الهزيمة وهو يستعرض تاريخنا النضالي وما حققناه ـ قديما ـ من انتصارات لتكون ركيزة ودعوة مخلصة للسير فى الخط الصحيح .

كذلك نجد مسرحية «زهرة من دم» تجعل من العمل الفدائي خطها الواضح وتعرض لهذا العمل الفدائى الذى تفجر صاخبا بعد أحداث يونيو المؤلمة .

وكتب يوسف ادريس «الفرافير» وكتب الفريد فرج «حلاق بغداد» .

وكل هذه المسرحيات وسواها تلتزم بقضية الفرد والمجتمع والعلاقة القائمة بينهما وتؤدى مفهوم الالتزام وكل كاتب مسرحي ملتزم بقضايا عصره وملتزم بحياة مجتمعه مفروض عليه القدرة على ايضاح افكاره والقدرة على ايصال المضمون الاجتماعى أو السياسي للاخرين فلا يغرق قضيته فى بحار الرمزية أو تميع المفهوم للشخصيات مع غموض التركيب الفنى الموصل للفكرة أو جعل الشخصية تبدو مهوشة الافكار تحوم حول الفرض ولا تقربه كما يجب الغوص داخل الذات الانسانية وجعل الرؤيا من الداخل وليس مجرد اعتماد على موقف خطابى تثيره رنين الكلمات فلابد أن يتوفر فى البناء

المسرحي الخلق الفنى والمسرحى ويستوعب فى لحظة شاملة جميع الابعاد الفكرية والفنية والقدرة على صوغها وصبها فى اناء جـــديد منصهر فى بوتقة الادراك الواعى لقضايا العصر بحدقة واعية شديدة الحساسية .

فعليه ان يعرف الخط النضـــالى والتغيير الاجتماعى الذى يدور فى اطاره المجتمع ويلتمس لمسرحه مكانه الصحيح وسط هذا الاطار .

ونرى انه من حق الفنان أن يعرض لمختلف زوايا القضية التى يعالجها ويعرض باخلاص نحو التزامه للصراع الدائر كما فعل لطفى الخـــولى فى مسرحية «القضية» والتى تتبنى فكرة اصلاح المجتمع والقضاء على العفن والتفسخ الذى يخنق مشـــارب الحيـــاة الكريمة ولكن العلاج تختلف النظرة اليه هل يكون بالتغيير الجذرى والقضـــــاء الكامل لكل المعتقدات والاحكام السابقة التى فرضت مقدما على كل نبض فى المجتمع باعتبار أن الاصـــول السيئة لابد من اجتثاثها حتى يستقيم الامر؟ أو أنه من الممكن الاصلاح الهين الذى يحتفظ بمسلمات المجتمع فى أنظمته مع العمل على التغيير الهـــادئ؟ ومهما يكن الطريق الذى يرتضيه الكاتب فانه يكفى اثارة الاذهـــان للتفكير ووضع علامات بارزة على منحنيات الطريق فيقول لويس عوض فى معرض تعليقه عن هـــذه المسرحية «وأبرز مقومات الواقعية فى كوميديا «القضية» لطفى الخولى هى فكرة الادب الهادف كما يسموتها فى بلدنا وهى فكرة تقوم على التزام الفنان بحياة المجتمع الذى يعيش فيه وبالمصير الانسانى بوجه عام وبالمصير الاشتراكى على وجه التحديد (١)

---

(١) دراسات فى النقد والادب ـــ المكتبة التجارية ـ بيروت ١٩٦٣، ص ٦٩

«الالتزام فى الروايــة»

لعل الرواية بقدرتها على الموضوعية تستطيع أن تكون أهم دعائم الفن المعبر عن الكينونة الاجتماعية للمجتمع وقادرة فى نفس الوقت على الاقتراب الدائم والمشاركة المستمرة للقضــايا التى تتصــارع وسط المجتمع واتخاذ موقف منها وتستطيع المساهمة الجادة فى تعميق دور الفن فى كشف النقاب عن العلل والادواء .

ونستطيع أن نعتبر كنموذج لوجهة النظر الالتزامية الكاتب الكبير نجيب محفوظ ولعل اختيارنا له نابع من الثراء الضخم الذى اغنى به الفكر العربى عن طريق الرواية خاصة وانه نفســه قد صرح بأن افكاره تتخــذ من ارض الواقع جذورها الخصبة ونتيجة طبيعية للمعايشــة الخصبة له وان افكاره نابعة من هذا الواقع لانه هو الذى يوحى بها بل ان الكاتب يقول : «ومع أنه من الصعب جدا تصور وجود كاتب غير ملتزم أو حتى وجــود مواطن غير ملتزم الا أن الالتزام بمعنــاه الاصــطلاحى هو الالتزام بموقف تقــدمى من الحيــــاة» (١)

وقبل ان نستعرض المسار الالتزامى عند نجيب محفوظ نشير الى الموقف الغريب الذى وقفه عبد العظيم انيس من نجيب محفوظ حين يتهمه بأنه كاتب البرجوازية الصغيرة وليس المعبر من القوى الاجتماعية التى تكافح لكى تؤكد وجودها أعنى الطبقة العاملة المصرية .... وفى كل روايات نجيب محفوظ تجد أيضا هذه النهاية التى لا مفر منها حين تخرج البرجوازية الصغيرة تبحث عن حل فــردى لتناقضها بعيدا من الحل الاجتماعى العــام ... انه يسجل مأساة طبقته ولكنه لا يرى أبعد منها — نعم أن بعض روايات نجيب محفوظ تحــوى شخصيات باهته تتحــدث عن الاشتراكية ولكنها اشتراكية حــالمة مثـــالية» (٢)

ونعتقد ان هذه مبالغة من الكاتب لاننا نرى ان نجيب محفوظ اذا حاولنا استعراض نماذج من ابطاله نجد روح الالتزام تتمشى فى أوصال سطوره المجسدة لموقف البطل .

---

(١) مجلة الاداب يونية ١٩٦٤ ص ٦٨

(٢) فى الثقافة المصرية ص ١٥٤

لعل ما اثار الكاتب هل ان واقعية نجيب محفوظ لا ترتبط ارتباطا مباشرا بمذهب سياسى أو يسارية فكرية تعكس مفهوماتها المقننة سلفا على فنيته بل انه ينبع فى واقعيته عن اقتناع داخلى واحساس ذاتى من مسئوليته كفنان يعانى مأساة قومه .

فعلى سبيل المثال نجده فى مجموعة قصصه الصغيرة «همس الجنون» تجد قصته «يقظة المومياء» يثير الاحساس بالمهانة والذلة ويعرينا امام هذا التهرؤ والعفن وحين ترى ارضنا التى تقاسمها أعداؤها وتجد «المومياء» التى تصرخ ثائرة لما أصاب الفلاح وهى رمز لمصر بالطبع تقول له «ما الذى دهاك؟ ما الذى دها الارض فجعل اعزتها أذلة واذلتها عزة وخفض السادة عبيدا والعبيد سادة ... وكيف تتجاسر على ابنى ايها العبد؟ ضربته بعصاك لانه جائع ودفعت اخوته الى ضربه أيجوع فى مصر ابناؤها؟ (١)

بل انه يقف ضد هذه البرجوازية الجشعة فى روايته «ميرامار» حينما يتساءل طلبه مرزوق الاقطاعى الموضوع تحت الحراسة قائلا : هل تركت الثورة حرية لاحد ما يفرد عليه «عامر وجدى» الصحفى العجوز بأن الحرية فى ظلال الثورة اصبح لها معنى آخر ليست هى حرية البرجوازيين فى تكوين احزابهم ولكنها حرية العمال والفلاحين افلا يرضى هذا دعاة الماركسية وعشاق العمال والفلاحين الم يثبت فيها أن البرجوازية على اختلاف انماطها من طلبة رزق الى سرحان البحيرى هم اعداء الثورة وان الفلاحين أو مصر كما يرمز الكاتب بشخصية «زهرة» أمل الثورة ومستقبلها ، مستقبلنا ..

إن لنجيب محفوظ جملة عباره لحتضان بالواقع المصرى والانطلاق من رؤيا مشكلاته التى يعانى منها وجدانه ازاء مختلف التناقضات التى تتماوج داخله مع الرصد الواعى لكافة الظواهر المعوقة او الدافعة لحركة التطور ولا يعنيه اطلاقا جعل محوره حول البرجوازى الذى يحاول النفاذ من طبقة ليطل على طبقة اخرى متخذا من اشجار اللبلاب هادبا ومرشدا فان ذلك كله داخل الاطار العام للعمل الفنى بل انه كان قاسيا تماما على هذه الطبقة

---

(١) همس الجنون ص ٩٧

المتسلقة كما يبدو في شخصية «محجوب» في روايته «القاهرة الجديدة» التي اسماها فيما بعد «فضيحة في القاهرة» الذي يمثل مأساة البطل المتمرد وانهزامه الذي لا يجد سببا له بالرغم من انه يحمل شهادة كلية الاداب. فيفاجأ بتفسخ الحياة الاجتماعية «المسألة لا تعدو كلمة واحدة ولا كلمة غيرها هل لديك شفيع؟ انت قريب احد ممن بيدهم الامر؟ أتستطيع ان تطلب يد كريمة احد من رجال الدولة؟ ان أجبت بنعم فمبارك مقدما وان أجبت بكلا فلتول وجهك وجهة اخرى» (١)

ومع ذلك فما يزال الامل والتفاؤل الطريق للتخلص من حالة الغثيان هذه التي تغلف الرواية على يد «على طه» مثلا حين يقول : «ليكن جهادنا كله لمصر وكيف تحول امة من عبيد الى امة من الاحرار» (٢) .

ففي هذه الرواية نجد تحفز الوطن وتيقظه ساعة تأزم الحالة التي كان عليها عشية انتهاء الحرب العالمية الثانية .

كذلك نجده على سبيل المثال كذلك في «خان الخليلي» نجد حسه السياسي والايدلوجي بأهوال الحرب التي عانى منها الجميع ونجده شاجبا العفن الذي يفوح داخل الأقطاع والراسمالية حين يقول : «ليس يوجد شر من نظام يقضي على أناس بالانحدار الى مستوى الحيوان الاعجم ولست أدري كيف تطيب الحياة لقوم عقلاء وهم يعلمون أن غالبية قومهم جياع لا يدخل بطونهم ما يقيم اودهم ، جهلاء لا ترتفع عقولهم عن امخاخ الدواب ، مرضى تستوطن الجراثيم اجسادهم الهزيلة الم يخطر لهم أن ينادوا بمبدأ المساواة بين الفلاحين والحيوانات مثلا؟ فان للحيوان على سادة الزريبة حقا في الغذاء والماوى والصحة لا مراء فيه ولم يقر بمثله للفلاح» (٣)

كذلك نجده في «زقاق المدق» يقوم بتشريح دقيق وأمين لتلك الفترة التي عاناها شعبنا ابان الحرب العالمية الثانية ليجمع في النفوس كره الإستعمار وبغض الاحتلال الذي حول المحترف الى دعارة .

---

(١) القاهرة الجديدة ص ٨١

(٢) السابق ص ١٦٧

(٣) خان الخليلي ص ٧٧

نجد احمد راشد المحامى يفلسف فكرة فلسفة ماركس مع دورانها فى اطار البيئة المصرية حين يجىء على لسانه قوله : «نحن شعب من الشحاذين ... وحفنة من اصحاب الملايين فليس يتاح للشعب غير العمل الوضيع أو امتهان الشحاذة ولست أدرى كيف تطيب الحياة لقوم عقلاء ، وهم يعلمون ان غالبية قومهم جياع ... جهلاء ... مرضى . الم يخطر لبعهم ان ينادوا بمبدا المساواة بين الفلاحين والحيوانات مثلا» خان الخليلى ص ٨٦ و ص ٨٧ .

بل ان احمد راشد يجعل امله مركزا فى انتصار الروس فى الحرب على امل تحرير العالم من كل قيود الاستغلال «ص ١١٥».

بل ان احمد راشد يصر على الدفاع عن حقوق الفلاح حين يقول : لماذا لا يطالب الفلاح بحقه «الفلاح مضغوط تحت المستوى الادنى للانسانية فلا يمكن أن يطالب بشىء ، ولكن خليق بكل انسان أهل لشرف الانسانية أن يمد يده ليرفع عن كاهله المتهالك هذا الضغط «ص ٨٧» و «ص ٨٨».

وفى خلال الحوار المستمر بين احمد عاكف والمحامى الشاب احمد راشد ممثل الانتماء الى اليسار ترى بداية تاثير الفكر الماركسى على الظروف الاجتماعية حين يقول لعاكف : لقد هيأت فلسفة فرويد للفرد فرص النجاة من أمراض الحياة الجنسية التى تلعب فى حياتنا الدور الجوهرى ، ونهج له ماركس سبل التحرر من الشقاء الاجتماعى اليس كذلك او عندما يقول :

.. ويرى كارل ماركس ان العمال سيظفرون بالنصر النهائى فيصير العالم طبقة واحدة متمتعة بالضرورات الحيوية والكماليات الانسانية وهذه هى الاشتراكية .

ولا نريد أن نستخرج من الحديث عن كارل ماركس والاشتراكية أن الكاتب أصبح واقعيا اشتراكيا بقدر ما نريد ان نؤكد انه فى عرض هذه المنحنيات الفكرية كانه يلتزم بالرابطة النضالية والمشكلات الوطنية عن طريق اللمحات والاشارات المختلفة التى تضىء فى اثناء الحوار .

ويعلق غالى شكرى على هذا الحوار قائلا : «الفنان يلخص بهذه الاسطر احد الانباء الهامة . فى ذلك الوقت هو أن الفكر الماركسى أصبح التعبير الثورى عن الحركة الاجتماعية المصرية ، ومن ناحية اخرى أصبحت

الثقافة هي الرباط النضالي الاول الذي يشد أبناء البرجوازية من المثقفين الى الكفاح الثوري من اجل الاشتراكية غير ان نجيب محفوظ لا يرى من هذا الكفاح سوى المسألة الوطنية والجانب الديمقراطي والمعركة ضد الرؤية الميتافيزيقية» (١)

وفي الثلاثية التي تتكون من «بين القصرين» و«قصر الشوق» و«السكرية» حيث ينمو الانتماء اليساري بعد الحزب الوطني والوفد ، ففي قصر الشوق تتكون معالم البطل «كمال عبد الجواد» حين يتحمل مأساة قومه المكبلة بقيود العبودية اليوم توفيق نسيم ، وأمس اسماعيل صدقي واول أمس محمد محمود «تلك السلسلة المشؤومة من الطغاة التي تمتد الى ما قبل التاريخ كل ابن كلب غرته قوته يزعم لنا انه الوصي المختار وان الشعب قاصر .

بل ان نجيب يكاد يدفع الى الدعاية للفكر الماركسي في السكرية حين يقول «عدلي كريم» في حديثه :

حسن أن تدرسوا الماركسية ولكن تذكروا انها وان تكن ضرورة تاريخية الا أن حتميتها ليست من نوع حتمية الظاهرات الفلكية . انها لن توجد الا بارادة البشر وجهادهم فواجبنا الاول ليس في أن نتفلسف كثيرا ولكن في أن نملأ وعي الطبقة الكادحة بمعنى الدور التاريخي الذي عليها أن تلعبه لانقاذ نفسها والعالم جميعا .

المجتمع الفاسد لن يتطور الا باليد العاملة وحين يمتلىء وعيها بالايمان الجديد ويمسي الشعب كله كتلة واحدة مع الارادة الثورية فهنالك لن تقف في سبيلنا القوانين الهمجية ولا المدافع .

يقول غالي شكري «وكان اليسار الايجابي المتكامل هو الحل الذي تراءى لنجيب محفوظ كي ينقذ مصر من أزمتها الاجتماعية ، كان هذا اليسار رؤيا ضبابية غائمة في «بين القصرين» فلم يرتفع فيها الى المستوى الثوري الشامل للقضية الوطنية والشخصية الاجتماعية معا ، وكان هذا

---

(١) غالي شكري - دراسة في ادب نجيب محفوظ ص ٢١٠ سبتمبر ١٩٦٤ .

اليسار فى أزمة المخاض التى أصابت «كمال عبد الجواد» فى «قصر الشوق» فلم يتجاوز محنة التناقض بين الفكر والسلوك . ثم جاء هذا اليسار فى السكرية واقعا حيا متطورا مع احداث الفن والتاريخ»(١) .

وفى «القاهرة الجديدة» وفيها نرى أربعة من الجامعيين مأمون رضوان اليمينى وعلى طه اليسارى المؤمن بالاشتراكية والتقدمى محجوب واحمد بدير . فنجد ان الاشتراكى هو الذى يسير فى طريق الصدق والصراحة ، ويؤمن بالعلم بدل الغيب والمجتمع بدل الجنة ، والاشتراكية بدل المنافسة وموقف على طه من الاحزاب يكشف أساسا آخر من اشتراكيته فايمانه بالمجتمع يعنى عنده أن ينضم الى حزب سياسى له مبادىء اجتماعية ، ولما كان هذا الحزب غير موجود فلا مفر من انتظاره»(٢) .

كذلك نجد نجيب محفوظ فى «بداية ونهاية» نجد شخصية «حسين» الذى يدرك شقاء أمته ويخرج من اطار ذاتيته الى اطار المجتمع كله وهو يقرأ كتابا فى الاشتراكية لماكدونالد ويرى ان النظام الاشتراكى لا يتعارض مع الدين وقد اعطته هذه القراءة زادا فكريا .

وحين يركب «حسين» القطار الى طنطا نجده قد «أرسل بصره من النافذة فارا من افكاره فرأى الحقول تترامى حتى الافق والخضرة يانعة ناضرة بهيجة تميل رؤسها مع الهواء فى موجات متصلة .. ثم مد بصره كرة أخرى الى الارض المنبسطة الصامتة الصابرة الخيرة فيذكر دون وعى أمه وانها كهذه الارض الخضراء صبرا وجودا والدهر يحرثها بأسنانه . وتغيمت عيناه فغابت عن ناظريه بهجة المنظر ودعا الله ان يرزقه حتى يرفه عن أمه المتصبرة ، وأسرته المتجلدة ، ياللعجب ان مصر تأكل بنيها بلا رحمة ومع هذا يقال عنا اننا شعب راض هذا العمرى منتهى البؤس . أجل غاية البؤس أن تكون يائسا وراضيا هو الموت نفسه لولا الفقر لواصلت تعليمى هل فى ذلك من يشك . الجاه والحظ والمهن المحترمة فى بلدنا هذه وراثية ؟

---

(١) المنتمى ص ٢٢٢ .

(٢) د. محمد حسن عبدالله — رسالة دكتوراه ص ٣٨٦. الواقعية فى الرواية المصرية .

لست حاقدا ولكني حزين على نفسي وعلى الملايين لست فردا ولكني أمة مظلومة» ص ١٩٨ ، ١٩٩ .

ولعل الدكتور محمد حسن عبدالله كان على صواب حين قال «ومن ثم يصير من الصعب أن يقال ويسلم بما يقال من أن نجيب محفوظ كاتب البرجوازية وانه محدود في نظرته لحركة المجتمع يرتكز على البرجوازية ومواطن الضعف في المجتمع ويهمل الحركات الصاعدة اذ ليس المهم هو شخصيات الكاتب وانما موقفه من تلك الشخصيات وافكاره التى اتيح لهذه الشخصيات ان تعبر عنها»(١) .

بل لعل الدليل الاوضح على التزام نجيب وسيره في خط المعاناة لمشكلات وقضايا المجتمع ما جاء على لسانه في رده على سؤال وجه اليه يقول «مقدم السؤال» بهذه المناسبة أذكر انى سمعت ناقدا كبيرا يصفك في ندوة بانك مؤرخ اكثر منك فنانا ، لان أعمالك خالية من وجهة نظر معينة تعرض من خلالها الاحداث والشخصيات وكان يشير الى الثلاثية بالذات . ما رأيك في هذا الوصف ؟ فاجاب نجيب :

وهل يعرض المؤرخ التاريخ بغير وجهة نظر ؟ اين هو هذا المؤرخ ؟

وبالنسبة للثلاثية اعتقد أن فيها وجهة نظر مؤكدة تجدها في خط متميز معين للاحداث يمكن تلخيصه في كلمتين بانه الصراع بين تقاليد ضخمة ثقيلة وبين الحرية في مختلف اشكالها السياسية والفكرية ، وتنتهي الثلاثية بموقف معين لا يصعب على قارىء ولم يصعب على أى ناقد تبينه ، ووجهة النظر في العمل الفني تعرف بالاحساس اذا ما اهمل التعبير المباشر منها ، ولا اعتقد أن أحدا قرأ الثلاثية دون أن تتركز عواطفه في شيء معين واضح .

ويعود يسأله ومن تتبعي لاعمالك ارى أن اهتماماتك الاجتماعية والسياسية تزداد قوة ووضوحا مع كل كتاب جديد .. فيرد نجيب . هذه الاهتمامات موجودة من زمن بعيد ... وهي واضحة حتى في الروايات التاريخية (٢) .

---

(١) الواقعية في الرواية العربية ص ٣٨٢ .
(٢) مواقف ذوارة عشرة ادباء يتحدثون — كتاب الهلال يوليو ١٩٦٥ ص ٢٨٤ .

وعلى ذلك فنستطيع القول انه بالرغم من ان ممثلي روايات محفوظ ابطال برجوازيون لا يعني أنه برجوازي النزعة وانه ممثل البرجوازية بل انه يتخذ من الابطال تكأة لعرض نماذج فكرية تتصارع وتتجادل ويستمر هذا الجدل ينمو في اطاره افكار الكاتب الاجتماعية والسياسية ومشكلات الضغوط المختلفة والتي تتجلى على وجه الخصوص في خان الخليلي ؛ والقاهرة الجديدة ، وبداية ونهاية . ثم تأتي الثلاثية حيث تتضح معالم التزام الكاتب حتى تبلورت فيها الاشتراكية كغاية لتطورنا وعلاج لآلام مجتمعنا كما يصرح بنفسه لمجلة الآداب البيروتية في يونيو سنة ١٩٦٠ في حديث معه .

وهكذا كانت تنعكس المشكلات الاجتماعية والفردية على الاعمال الادبية المختلفة ، وارتباط الاديب بقضايا المجتمع المختلفة نجدها كذلك عند عبد الرحمن الشرقاوي في روايته «الارض» التي تعتبر تطويرا ليوميات نائب في الريف للحكيم حيث تتناول شريحة اجتماعية للفلاحين المحاصرين باسوار الاقطاع وغائصين في سراديب الفقر في مختلف صوره المختلفة المادية والثقافية يقاومون ضراوة الاقطاع ويصارعون الحكومة كذلك من اجل الحياة ، ومن اجل لقمة العيش مع الالتفات الى كفاح مصر من أجل التحرر من قبضة الاستعمار ومن التحكم في مصايرها .

ونجد نبضات هذا الصراع الحي يتدفق في شرايين أبطال الرواية ابتداء من «عبد الهادي» الشاب القوى أو «وصيفة» الفلاحة الشابة أو «محمد افندي» المدرس بالمدرسة الالزامية أو «محمد أبو سويلم» شيخ الخفر السابق أو «الشيخ الشناوي فقيه القرية» .

كذلك تمتاز الرواية بان التزامها يتسلل خفية من بين السطور تعانق الحروف فيه عيون القارئ لتتغرس مباشرة في أعماق وجدانه حاملة جوهر المأساة التي يعانيها الفلاحون وتتجلى كمثال لهذه الدفقات المأساوية في قوله «وعلى رصيف الصيدلية جلس الشيخ حسونة مع بعض أصدقائه القدماء فوق كراسي الخيرزان البالية .

كانوا كلهم في الغالب من قرى مجاورة وكانوا جميعا مشغولين بالمر الزراعية الجديدة التي تجنبت جسر النهر وهو الطريق الطبيعي ، لتخوض في الحقول وتحطم الملكيات الصغيرة وكان لكل واحد منهم أب أو أخ أو عم

او خال سيجد نفسه بلا ارض بعد أن ينفذ مشروع الزراعية»(١) .

فقد اعتمد على السرد الهادىء معتمدا على ما تحمله الكلمات من شحنات مثيرة للوجدان تحمل العطف والمشاركة الصادقة لمأساة هؤلاء الفلاحين وحاملة فى الوقت نفسه شعور البغض ودافعة الى الثورة على الطغيان والظلم .

يقول عبد العظيم انيس «وليس من شك أن «الارض» لعبد الرحمن الشرقاوى هى اهم انتاج روائى صدر باسم هؤلاء الكتاب الاحرار اليوم بل ما من شك أنها وثبة فى عالم الرواية المصرية الحديثة .. ان الارض تتناول أحداث مصر فى أوائل الثلاثينيات اى حينما كانت البرجوازية المصرية لا تزال تقود الجماهير فى المعارك السياسية والاقتصادية»(٢) .

بل ان الكاتب يقوم بعقد مقارنة بهما شىء من التحيز لا يخفى على الادراك مرماه ومغزاه حين يقارن أشخاص الشرقاوى واشخاص الكاتب الناقد «محمد عبد الحليم عبدالله» حين يقول :

«فعند الشرقاوى ابطال ايجابيون تربطهم بالحركة الاجتماعية العامة روابط فهم واضح «يقصد عبد الهادى ومحمد ابو سليم» واحساس بمسئولية اجتماعية ... أما عند «عبد الحليم عبدالله» فهم ابطال تجمع بينهم الطبقة الاجتماعية ويربطهم السخط على المجتمع والقيم الاجتماعية فى كل الظروف ولكنهم دائما ينتهون بان يطويهم المجتمع ويهزمهم ... وبمعنى آخر انهم ابطال سلبيون لا يحسون باية وشيجة تربطهم بملايين الساخطين فى المجتمع المصرى ومن هنا ضحلت عواطفهم»(٣)

ومع ذلك فان هذه السلبية التى يقول بها الكاتب قد تكون أكثر تأثيراً من الايجابية لما تثيره من أحاسيس دافعة الى رفض تلك الظروف التى مر بها البطل فى الرواية ولكن الكاتب كما لا يخفى يضع عينيه على فلسفة

---

(١) الارض — الجزء الثانى — الكتاب الذهبى ١٩٥٤ نادى القصة ص ٣٠ .
(٢) فى الثقافة المصرية ص ٢٨٣ .
(٣) السابق ص ١٨٧ .

الواقعية الاشتراكية التى تعرض فى البطل النموذج المثالى لما يجب أن يكون ، وهذا هو عيب النقد الذى يضع الحكم المسبق على الاثر الفنى قبل أن يقوم بنقده نقدا غير متحيز .

كذلك لا يفوتنا الاشارة الى أن الالتزام بطريقة مباشرة تكتفى بابسط الطرق وأبعدها عن روح الفن عن طريق الوعظ المباشر والتدخل فى الاقناع بفكرة لا عن طريق ما تثيره الحوادث بل عن طريق تطع الحوار وشد اذن القارىء وملئها بالحديث عن القيم الفاضلة والشرف والواجب ، كل ذلك يؤدى الى الابتذال والتميع وفقدان الثقة بين القارىء والفنان وهذا ما نجده فى رواية الشرقاوى المعنونة باسم «الفلاح»(١) .

وفيها يتناول بالنقد المستغلين من أعضاء الاتحاد الاشتراكى وغيره ممن أمثلة الخطابة المباشرة قوله :

«ما كنت اعلم من قبل أن الحقيقة فى حاجة الى كل هذا العناء وهذا النضال لكى تقف أمام الباطل مرفوعة الرأس جهيرة الصوت راسخة القدمين ص ١٧٨ أو قوله ؛ ولكم من دماء سالت عبر التاريخ لان المناضلين تصوروا بعض الوقت أن فضيلتهم وحدها يمكن أن تحميهم ... هكذا سقط المسيح فى الزمن القديم وهكذا استشهد الحسين فى كربلاء وهكذا اغتيل لومومبا فى عصرنا هذا الحديث» ص ١٧٩ .

وقوله « وما زال عصرنا مسئولا أمام الاطفال والشرفاء وكل المؤمنين بالقيم الفاضلة ... ما زال عصرنا مسئولا أمام التاريخ عن انقاذ الانسانية من الهمجية والفوضى والظلمات والتخبط» ص ١٨٠ .

وهنا فقدت الرواية قدرتها على التأثير او جذب التعاطف مع القارىء بل تحولت الى نثرية فجة ومخاطبة مباشرة كان الكاتب فضل اعتلاء منبر الوعظ بدلا من الفن الذى يكتفى بالاشارة ويقتنع باللمح والايحاء ولعل ذلك يتجلى كأوضح ما يكون فى قوله على لسان أحد أبطال الرواية «اسمعوا ياأهل البلد احذروا النفاق والخداع ثم يعلل سبيل ما تعرض له بقوله والمسئول عن هذا هو عدم وعى الفلاح الذين عذبونا فى السجن هم من الفلاحين» .

---

(١) الفلاح عالم الكتب مطبعة الاستقلال .

لو كان عندهم وعى سياسى حقيقى . كانوا رفضوا الامر» ص ٢٨٤ .

فالجدلية بين المحتوى والمحتوى يجب الا تطغى فيها مراعاة الايديولوجية لانها اقصر من تغطية مساحة العمل الفنى وكذلك يجب عدم اهمالها اذ لابد من موقف ليكتسب العمل الفنى احترامه .

ولعله يتضح من عرض النماذج السابقة ان فلسفة الالتزام قد استطاعت ان تشق لها طريقا فى فنون الادب المختلفة ، وهى تساير سيرها فى هذا الطريق ويساندها المخلصون من النقاد الا ان هذا الدرب وعر يحتاج الى ممارسة لان ثراء الموضوعات يغرى بالسير فيه والاحتماء بخصوبة المضمون مما قد يصيب الشكل بالعقم والجفاف وسوف ينعكس ذلك بالضرورة على المضمون ويفرغه من طاقاته ويشل منه تأثيره .

ولعله من المقبول القول بضرورة المراعاة الفنية بين تناسب الشكل والمضمون وتجسيده فى صورة نابضة مملوءة بالحيوية .

الخـــــاتمـــة

فى خاتمة هذا البحث نستطيع تلمس الخط المنهجى الذى سارت عليه هذه الرسالة فى دراســة «فلسفة الالتزام فى النقد الادبى» .

وقد بدأت بدراسة «مسارات مفهوم الفن في مدارســه المختلفة» حتى يتبين ما اذا كانت دعـــوة الالتزام من الممكن تحقيقها من الناحيـــة التطبيقية وهل يملك الفنـــان حرية الخلق الفنى وتملكه والتحكم فيه حتى نطالب منـــه التزاما أولا ؟

ولذلك تتبعت معنى الفن في مدارسه المختلفة النفسية والاجتماعية والجمالية .

وكان من الطبيعى الانتقال للبحث عن «علاقة الفن بالمجتمع» حاولت تحت هذا العنوان اثارة المفهوم الجماعى ومدى صلته بمفهوم الفن مقارنا بين المعيار الاجتماعى وصلته بالمعيار الاخـــلاقى والدينى مع التركيز على هذه المقارنة فى النقد العربى

ثم عقدت فصلا لدراسة «معنى الالتزام» فى مفهومه لدى الواقعيين الاشتراكيين ولدى الوجوديين ومدى إرتباط مفهومه بالفلسفة الخاصة عند كل من الفريقين تجاه الكون والانسان وبينت أى التفسيرين يلتصق بالمفهوم الانسانى .

وكان من الضرورى نتيجة لذلك عقد فصل لدراســـة أثر الالتزام فى النقد الادبى حتى يتبين تطبيق هـــذه النظـــرية على الاعمال الفنية فى مختلف مذاهب النقاد .

واذا كان هذا النقد الذى ارتضاه النقـاد مدخـلا لتقويم الفن يلقى اسـتجابة لدى الداعين الى الالتزام خارج الوطن العـربى فقد كان من الضرورى توضيح الاثر النقدى عند نقادنا العرب وقد تبين أن مسـارات هذا النقد ذات شعب متباينة .

فبعض هذا النقد كان دعاته يطبقون فكرة الالتزام نتيجـة معتقد سياسى وعن طريق اقتناع مذهبى متصل بأفكار سياسية خاصـة فجاءت اراؤهم فى كثير منهـا نتيجة معتقد سـياسى مما أوقع البعض فى مزالق نقـدية .

وبعض هذا النقد كان دعاته من يجمع فى نقده بين فلسفة الواقعيين الاشتراكيين وبين فلسفة الوجوديين ويحاول التوفيق بينهما .

وبعض هذا النقد كان رافضا لمبـدا الالتزام تحت دافع الحرص على حرية الفنان والخوف من سقوطه تحت اقدام الجبر وسيطرة الدولة .

وقد آثرت اتماما للقضية وجلاء لابعادها دراسـة الاثر النقـدى فى تقويم الاعمال الفنية وتحليلات النقاد لهذه الآثار من حيث وضعها فى دائرة الالتزام والحكم عليها بهذا المقياس .

وكان من الضرورى القيام بعد ذلك بدراسة تطبيقية للاعمال الفنيـة المختلفة من شعر ومسرح ورواية عرضت فيها لهذه الاعمال ومدى التزام الفنانين فيها بقضايا مجتمعهم ونوعية هـذا الالتزام ومدى نجـاح هـذه الفلسفة مع الاشارة الى المزالق الفنية التى يؤدى اليها الخضوع المطلق

وقد حاولت هذه الدراسة تحقيق بعض الاهداف التى تسعى اليهـا من توضيح لهذه الفلسفة التى تتخذ منها ركيزة لها وحاولت رصد الظواهر المختلفة لها وبيان منشأ هـذه الفلسفة ودواعيها وآثارها وتصحيح بعض المفاهيم عنها وتتبعت هذه الدراسة ما كتب عن هـذه الفلسفة ومـدى تطابقه معها أو بعده عن مفهومها الحقيقى

وقد كان من النتائج التى توصل اليها هذا الكتاب الاقتنـاع بان نبل الشاعر لا يكفى لانتاج فن نبيل وان جلال المضمون لا يغنى بديلا عن طاقة وأداة مخصبة تملك قدرة الايحاء الفنى .

وانه من الواجب نمو القدرة لدى الفنان على التشكيل والبناء ، فاذا توافر كدح العقل الدءوب بالتساوق مع مختلف الابعاد الفكرية والفنية فان التشكيل النهائى يكسب الصورة الفنية نضارتها ويخصبها بمضمون لا يعلو على الفنية ».

وانه من المهم صورة الحياة المجسدة فى رؤية الفنان على حسن المفاهيم التى يسترشد بها فى أدائه ».

وانه لابد من الايقاع الفنى المتناغم مع الصور والافكار على نحو يؤدى الى منح عطاء قوى بدون تدخلات فكرية تفسد الرؤية الشعرية

وانه لا يمكن الاعتماد على مجرد صلب الواقع وتجميده أو استغلال موضوعات ذات نبرة خطابية أو اثارة وطنية لا تهب للفن اصالته .

وانه لابد للبناء الشعرى من استشراف واع لاعماق التجربة من خلال الصياغة العامة التى ترسمها اللوحة الفنية حتى تصبح لكل كلمة وظيفتها ولكل صورة دلالتها .

وأن هذه الفلسفة وان كان قد تقنن لها فى العصر الحديث الا أن لها جذورا قديمة فى النقد اليونانى على سبيل المثال ».

وان تطور المجتمعات يؤدى الى شيوع هذه الفلسفة نظرا للترابط الوثيق الذى يشد أفراد المجتمع بتشابك مصالحهم المختلفة ».

وأن الالتزام فى الفن — على عكس ما يرى سارتر — من الممكن أن يوجد فى مختلف الاعمال الفنية ولا معنى لاستبعاد الشعر منها ».

المراجـــــع

الادب بين المادية والمثالية ــ بليخانوف
الادب الثورى عبر التاريخ
الادب العربى فى آثار الدارسين ــ بالاشتراك ــ بيروت ١٩٦١
الادب للشعب ــ سلامة موسى ــ مكتبة الانجلو
الادب المسئول ــ رئيف خورى ــ بيروت ١٩٦١
الادب والفن فى ضوء الواقعية ــ ترجمة محمد مفيد الشوباشى
الادب وفنونه ــ د. محمد مندور ــ نهضة مصر
الادب ومذاهبه ــ محمد مفيد الشوباشى
الاشتراكية والادب ــ د. لويس عوض ــ كتاب الهلال ــ مايو ١٩٦٨
الاسس الجمالية فى النقد العربى ــ د. عزالدين اسماعيل ــ دارالفكر ١٩٥٥
الوان ــ د. طه حسين ــ دار المعارف
بندتو كروتشه ــ د. عبد الرحمن بدوى
البيان الشيوعى ــ موسكو ١٩٦٨
البيان العربى ــ د. بدوى طبانه ــ مكتبة الانجلو ١٩٦٢
تاريخ الادب الفرنسى ــ ترجمة نبيه صقر ــ بيروت
اتجاهات الفلسفة المعاصرة ــ ترجمة د. محمود قاسم
تيارات أدبية ــ د. ابراهيم سلامة ــ الانجلو ١٩٥١
جاريت ــ ترجمة د. عبد الحميد يونس
الجمال فى تفسيره الماركسى ــ ترجمة يوسف الحلاق ــ دمشق ١٩٦٢
الحياة والشاعر ــ ترجمة د. مصطفى بدوى ــ الانجلو
الحيوان ــ الجاحظ ــ ١٣٥٧ هـ
خصام ونقد ــ د. طه حسين ــ بيروت

دراسة الادب العربي — د. مصطفى ناصف — الدار القومية
دراسات في الادب — يوسف الشاروني — المؤسسة المصرية
دراسات في القصة والمسرح — محمود تيمور
دراسات في الرواية المصرية — د. علي الراعي — مطبعة مصر ١٩٦٤
دراسات نقدية — حسين مروة — بيروت ١٩٦٥
ساعات بين الكتب — عباس العقاد — النهضة ١٩٦٥
سارتر مفكرا وانسانا — بالاشتراك — دار الكاتب العربي
شروح سقط الزند — ط دار الكتب
الشعر العربي الحديث — جليل كمال الدين — بيروت
شيء من الشعر — شفيق مقار — الدار القومية
طبقات فحول الشعراء — ابن سلام الجمحي دار المعارف
عرض موجز للمادية — موسكو
علاقة الفن بالواقع — ج. نيدوشيفين
علم الجمال — ترجمة اميرة حلمي — دار احياء الكتب العربية
علم الجمال والنقد الحديث — د. عبد العزيز جمودة — الانجلو
علم النفس الحديث — ترجمة منير البعلبكي
العمدة — ابن رشيق — ١٣٤٤ هـ
علي محمود طه — أنور المعداوي — وزارة الثقافة العراقية — بغداد
فصول في الادب والنقد — د. طه حسين — المعارف ١٩٤٥
فصول في النقد عند العقاد — محمد خليفة التونسي
فلسفة الفن في الفكر المعاصر — د. زكريا ابراهيم — مكتبة مصر
فلسفة وفن — د. زكي نجيب محمود — الانجلو ١٩٦٣
فن الادب — توفيق الحكيم — مكتبة الآداب
فن الشعر — د. احسان عباس — بيروت
فن الشعر — ترجمة د. لويس عوض
الفن والحياة الاجتماعية — ترجمة احسان حصني
الفن والحياة — ترجمة أحمد حمدي — المؤسسة المصرية
الفن وعلم الاجتماع الجمالي — د. عبدالعزيز عزت
الفن والمجتمع — ترجمة فتح الباب عبدالحليم — مطبعة شباب محمد
في الادب المصري المعاصر — د. عبدالقادر القط — مكتبة مصر

فى البدء كان الكلمة — خالد محمد خالد — الانجلو ١٩٦١
فى الميزان الجديد — د. محمد مندور — نهضة مصر
فى النقد الادبى — د. شوقى ضيف — المعارف
فى نقد الشعر — د. محمود الربيعى — المعارف
قبض الريح — المازنى — الدار القومية
قضايا الشعر المعاصر — نازك الملائكة — بيروت ١٩٦٢
كلمات فى الادب — أنور المعداوى — المكتبة العصرية — بيروت ١٩٦٦
ماركسية القرن العشرين — ترجمة الحكيم — دار الآداب
ما هو الادب — د. رشاد رشدى — مكتبة الانجلو ١٩٦٠
مبادىء النقد الادبى — ترجمة د. مصطفى بدوى — المؤسسة المصرية ١٩٦٣
المجمل فى فلسفة الفن — ترجمة سامى الدروبى
محاضرات فى الادب ومذاهبه — د. محمد مندور — معهد الدراسات العربية
محاضرات فى عنصر الصدق والادب — د. محمد النويهى — معهد الدراسات العربية
مسائل فلسفة الفن المعاصرة — ترجمة سامى الدروبى — دار الفكر العربى
مستقبل الثقافة فى مصر — د. طه حسين — المعارف
مطالعات فى الكتب والحياة — العقاد — دار الكتاب العربى — بيروت
معارك فكرية — محمود أمين العالم — كتاب الهلال — ديسمبر ١٩٦٥
مقالات جول تولستوى — موسكو ١٩٦٨
مكسيم جوركى — نجاتى صدقى — سلسلة اقرا ١٩٦٢
النقد — ترجمة هيفاء هاشم — دمشق ١٩٦١
النقد الادبى الحديث — د. محمد غنيمى هلال
النقد الادبى عند اليونان — د. بدوى طبانه — الانجلو
النقد الجمالى — روز الغريب
النقد المنهجى — د. محمد مندور — نهضة مصر
النقد الموضوعى — د. سمير سرحان — الانجلو
نقد واصلاح — د. طه حسين — دار العلم — بيروت
النقد والنقاد المعاصرون — د. محمد مندور — نهضة مصر

نماذج فنية ــ انور المعداوى ــ مطبعة مصر
نماذج فى النقد الادبى ــ ايليا الحاوى ــ دار الكتاب اللبنانى
الوساطة ــ للآمدى
وظيفة الادب ــ د. محمد النويهى ــ معهد الدراسات العربية
يسالونك ــ العقاد ــ مطبعة مصر ١٩٦٤.

L' imaginaire - Sartre. Editions Gallimard 1940. Paris.
Aagarde Michard Edition Bordas.
Les Orientales. Victor Hugo. Editions Gallimard 1964.
Le Romantisme - Par Guy Michaud. St. Roch.
Sistuations, Sartre. Gallimrd.
Systéme des beauxarts. alain. Gallimard.

الفهـــــرس

رقم الايداع ٨٥/٢٠٠٧
الترقيم الدولى ٠ ــ ٢٣٨ ــ ١٠٣ ــ ٩٧٧

طبع بمطابع
دار الاعلان
القاهرة . اسكندرية